



# نازك الملائكة

المجلس الأعلى للثقافة



الأعمال النظرية الكاملة ♦ الجزء الأول

♦ قضايا الشعر المعاصر

♦ सायكولوجية الشعر



# نَارُكَ الْمَلَائِكَةُ

الأعمال النثرية الكاملة

(الجزء الأول)



۲۰۰۲





◆ قضايا الشعر المعاصر

◆ साइकोलोजीة الشعر



## تقدمة

د. عبده بدوي



ليست هذه مقدمة بالمصطلح المعروف لكلمة مقدمة، فالنصوص النثرية للكتاب المؤكدين لا تحتاج إلى شيء من هذا، وإنما قد تحتاج إلى «إشارات قراءة» لتفتح الطريق أمام القارئ، ولتجعل الزمن في خدمته، ناهيك عن المكان.

والملاحظ أن الشاعرة لم تشغل نفسها بالكتابة النثرية أساساً قبل السفر إلى أمريكا، والانتفاع بالأساتذة. ويتشرديلاكموور، وآلن روانر، وآلن تيت، ودونالد ستاوفر، وديلمورشوارتز<sup>(١)</sup>، وجمع آخر في جامعة برنسن في نيوجرزي، فقد تضاعفت ثقافتها عشر مرات بسبب هذه الدراسة<sup>(٢)</sup>، زد على ذلك أن تجربة قرون عديدة في الغرب اقتحمت اقتحاماً عدة عقود في أوائل القرن العشرين، ولقد كان العالم العربي مهيناً لهذا ابتداءً من الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨، وقد بلغ المد إلى أعلاه حين كان تقسيم فلسطين عام ١٩٤٨، فالعالم العربي أصبح مزروعة للغرب في هذه الرقعة الزمنية، زد على ذلك في آخر الأمر تأثيراً للشرق، وقد تم العصف بأشياء كثيرة، وبخاصة في مجال الشعر، فقد كانت هناك دعوة إلى «الشعر المهموس»، وإلى محاولة ترجمة بعض المزامير من العهد القديم، بعيداً عن الطريقة الشطرية القديمة، وإلى تعدد البحور في القصيدة الواحدة، وإلى تغير القافية من مقطع إلى مقطع، وظهور ما يسمى «الشعر المرسل» على يد جميل صدقي الزهاوي في ديوانه «القلم المنظوم» الذي صدر عام ١٩٠٨، ثم كان دور عبدالرحمن شكرى، والبكرى في هذا المجال.

ثم يجيء دور المسرح في هذا المجال على يد محمد فريد أبوحديد، وعلى أحمد باكثير، وكل هذا مسبقاً بحركة «البند»، ونحن لا ننسى دور أحمد زكي أبو شادي فيما سماه الشعر الحر، أو النظم الحر القائم على تعدد البحور، ولم يقبل الناس على هذا النوع من التجديد، حتى كان الإنجاز على يد نازك والسياب فيما سمي الشعر الحر عام ١٩٤٧ بنصين ناضجين، وفي عام ١٩٦٢ صدرت الطبعة الأولى من كتابها «قضايا الشعر المعاصر»<sup>(٣)</sup>، وفي هذا الكتاب وضعت الخطوط الأولى لتنظيرتها، وتوات الطبقات حتى كانت الطبعة الرابعة عام ١٩٧٤، وفي هذه الفترة ظهر طوقان من الشعر الحر، ولقد لفت هذا انتباه الشاعرة، وكانت فرصة لاستكمال قواعد الشعر الحر، أو على

الأقل للإضافة إليها وغريبتها وإبعاد التزمّت عنها، خاصة وأن سماعها قد تطور، وأن التمرّج وصل إلى مرحلة النضج، ثم التأكّد من أن الخليل وضع قواعده في تيّدة، وخلال سنوات طويلة «ولا نستبعد أن يكون عدل فيه وغير، وحذف، وأضاف مراراً وتكراراً حتى اكتمل بالشكل الذي وصلنا»<sup>(٤)</sup>.

وقد وقفت عند مسائل أربع تتعلق بالشعر الحر، وهي:

١- علاقة الشعر الحر بالتراث العربي

٢- بدايات حركة الشعر الحر

٣- البحور التي يصح نظم الشعر الحر منها

٤- قضية التشكيلات المستعملة في القصيدة الحرة

فرداً على الذين يقولون إن الشعر الحر وليد غير شرعي، أثبتت بالأدلة العروضية أن الشعر الجديد مستمد من الشعر الخليلي، وقائم على أساسه، بحيث يمكن أن تستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية، وإفنية، ومجزوءة، ومشطوبة، ومنهوكية، وضربت مثلاً على هذا بشعر لمحمود درويش<sup>(٥)</sup>، ثم إن الشعر الحر له جذور وردت في نص منسوب إلى «ابن دريد» في القرن الرابع الهجري، وقد رواه الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن، ومع أن عبدالكريم الدجيلي<sup>(٦)</sup> نسبته إلى «البند» إلا أن نازك نسبته إلى دائرة «المجتلب» ففيها أشطّر من الرمل ومن الهزج ومن الرجز، مع ملاحظة أن البند لا يتعامل إلا مع وزنين هما: الرمل والهزج، المهم أن هذا النص القديم حطم استقلال البيت العربي، وخرج على قانون تساوى الأشطّر في القصيدة الواحدة، ونَبَذَ القافية، وجاء بشعر مرسل، وهو شيء لا مثيل له في الشعر العربي في القرن الرابع الهجري.

فأعظم إرهاب بالشعر الحر هو ما يعرف «بالبند» لا بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب الآتية:

١- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر

٢- لأن الأشطّر غير متساوية الطول

٣- لأن القافية فيه غير موحدة<sup>(٧)</sup>

وفي الوقت نفسه تنفي عن نفسها، وعن بدر شاكر السياب التّأثر «بالبند»، كما تنفي تأثرهما بما جاء في شعر محمد فريد أبوحديد، وعلى أحمد باكثير، ومحمود

حسن إسماعيل، وعرار، ولويس عوض، ويديع حقي، وقد وضعت شروطاً أربعة لا بد من تحققها ليكون هناك تأثير، ولم تنطبق هذه الشروط عليها، وعلى السياب، وقد رفض هذه الشروط د. هاشم باغى<sup>(٨)</sup>.

أما البحور الصافية التي يجيء منها الشعر الحر فهي: الكامل، والهزج، والرملي، والرجز، والمتدارك، والمتقارب، والوافر، والسريع، بعكس بحور: البسيط، والمديد، والخفيف، والمجتث، والمنسرح وسواها، ثم إن على الشاعر أن يوحد الأضرب، في قصيدته، بأن يختار ضرباً واحداً يلتزمه في القصيدة كلها، وقد لفت هذا بعدد من الاستثناءات<sup>(٩)</sup>.

وفي العصر الحديث تعرضت في «الخب» إلى تحول (فعلن) إلى (فاعل) «ولست أعرف من الشعراء من يرتكب هذا سوى «وأنا أقر بأنني وقعت في هذا الخروج من غير تعمد، ومن ثم فإن (فاعل) قد تسربت إلى تفعيلاتي الخبيبة وأنا غافلة»<sup>(١٠)</sup>، وقد نبهها إلى هذا الخروج الدكتور جميل الملائكة، وحين فكرت في هذا اكتشفت أن أدنّها على ما مرّ بها من تمرين، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً، فليس هو خطأ وقعت فيه، وإنما هو تطوير سرت إليه في غفلة «ومعنى ذلك أن (فاعل) لا تمتنع في بحر الخب، لأن الآن العربية تقبلها فيه والحق أن قليلاً من التأمل في التفعيلتين (فعلن وفاعل)، لا بد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويًا تاماً، لأن طولهما واحد»<sup>(١١)</sup>، فأقرار هذه الواقعة في بحر الخب يضيف سعة وليونة إلى هذا البحر الذي يضيق بفواصله الصغرى.

هذا الدفاع يمكن أن يُرد به على محمود مرعي<sup>(١٢)</sup>، الذي كتب مقالاً بعنوان «تفعيلة نازك الجديدة عمرها سبعة قرون، وكان شوقي آخر من ارتكب هذا حين قال:

جارٍ، ويرى ليس بجارٍ لأناة فيه، ووقار

فوزنه:

فعلن. فعلن فاعل فعلن فعلن. فعلن. فاعل. فعلن

ومثل هذا الوزن المضارع لمخلع البسيط... ثم تكلمت عن الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر، كما تكلمت عن فن الشعر، وعن الصلة بين الشعر وبين الحياة، وكيف يكون النقد في الشعر.

وفى عام ١٩٦٥ كان من عادة معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة أن يقترح على أساتذته المحاضرة فى «تجربتهم الشعرية»، ولكنها كرهت أن تحاضر الطلاب عن نفسها، فاختارت الشاعر «على محمود طه» الذى أعجبت به فى أوائل حياتها، ومع أنه صدر بعنوان «محاضرات فى شعر على محمود طه» إلا أنها أثرت أن تسميه فى الطبعة الثانية «الصومعة والشرفة الحمراء» فقد بدأ الشاعر حياته الشعرية باتجاهات روحية، ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منغومة، ومشاعر صوفية، تأخذ بذهنه، حتى وهو فى خِصَم العاطفة المشتعلة، وهذا ما رمزت إليه بكلمة «الصومعة» بينما تعبر «الشرفة الحمراء» عن المرحلة التالية من حياته، حين اتجه إلى اللهو والعبث هاربا من روحانيته بمقدار ما استطاع<sup>(١٦)</sup>، وعلى كل فالعنوان كله منزوع من شعر الشاعر<sup>(١٧)</sup>، وفيه تعريف بمنهج من كتب عنه، وعلى الرغم من أن الدراسة الثانوية قد فاتته، وعوضها بمدرسة الفنون التطبيقية، إلا أنه اتصل بدراسة الأدب الفرنسى دراسة شخصية بتأثير من أحمد حسن الزيات، وتشجيع من جماعة المنصورة، وقد أصدر ديوانه «الملاح التائه» فى الثانية والثلاثين من عمره، وكان أن فتحت أمامه أبواب النشر، ثم كان سفره إلى أوروبا عام ١٩٣٨، وإصدار ديوانه الثانى «ليالى الملاح التائه» سنة ١٩٤٠، ثم «أرواح وأشباح» سنة ١٩٤٢، و«زهرة وقمر» سنة ١٩٤٣، وقد بدأت علامات البرودة العاطفية تبدو فى شعره بعد أن جاوز الأربعين، وفى سنة ١٩٤٤ يصدر مسرحية «أغنية الرياح الأربع»، وفى سنة ١٩٤٥ يصدر «الشوق العائد» وأخيراً يصدر ديوان «شرق وغرب»، ويكون الموت عام ١٩٤٩، وعمره لا يتعدى السابعة والأربعين، وفى ضوء هذا كتب عن الحب والوصف، فقد كان والى القلب، مفتون الروح، وهناك فرق بين الحب، وبين الوصف، وكل هذا مكلل بالحسية، والفنائية، والفنون اللفظية، وكما يقول د. شوقي ضيف: إن تجد فكراً عميقاً، ولا فكراً غامضاً كفكر الرمزيين، ففكره دائماً مجلّول مكشوف، ولا يستتر أى شىء وراءه، فهو شاعر لفظى، وليس صاحب نزعة فلسفية، ولا نزعة نفسية، إنما هو صاحب ألفاظ شعرية أو موحية، وقد تعامل مع أسلوب الموشح الذى يركز على الرمل والهزج، على أنه لم ينس قصائد العبث العاطفى، والشعر الفكرى، بالإضافة إلى القصائد الإنسانية والقومية التى تتصف بالجهورية، والتعبير المباشر الصريح واستخدام الهيكل المسطح، وأخيراً فلم ينس قصائد المناسبات، على



أن أسلوبه المميز كان في «التناغم الصوتي» بمعنى الإحساس بالحروف إحساساً خاصاً، بحيث تنسجم مع المعنى الذي يقصده، بالإضافة إلى ما يسميه عبدالقنى النابلسي «الإتيان بكلمات مترنات» كقوله:

بين كأسٍ يشهى الكرمُ خمره      وجيب يمتنى الكأسُ ثغره

بالإضافة إلى الشفافية في استخدام التكرار، والجناس، ورد العجز على الصدر.. الخ، وإذا كانت الموسيقى تتفوق على الصورة، فالصورة عنده تشرق وتتلألأ حين تكون حسية، وحين تكون اللفظة موحية، والرمز شفافاً، والضوء واللون بارزاً.

على أنها لم تنس بعض المآخذ على الشاعر، كالكلمات القاموسية، واستعمال المترادف، والفترية، بالإضافة إلى الخطأ في عروض من هذا البيت

لَمْ أَثْبِتْ فِي الظَّلَامِ إِلَى      وَلِمَاذَا طَرَقْتُ بِأَبَى لَيْلَا

فقد جاء فيه بدفعا ل«ت» دونما إشباع في خاتمة الشطر الأول، مع أن الصحيح هو «دفعا ل«ت» لأن البيت من البحر الخفيف<sup>(١٤)</sup>، ومثل الخطأ في وزن الطويل، والرمل، وقد يرتكب في النادر الضرورة الشعرية المستكرهة، وقد ترد في شعره أخطاء النحو واللغة والمعاني، مما يشير إلى نقص في الثقافة اللغوية والنحوية، وهذه المآخذ - على كثرتها - لا تعد شيئاً بالقياس إلى ما لدى شعراء اليوم من غلط وسقط وضعف، والشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتقد هذا الاستهتار باللغة<sup>(١٥)</sup>.

وإذا كان الشاعر في «الملاح التائه» مؤمناً بالله والنبوة، والقيم الروحية المتمثلة في الدين، فإن الشاعر قد تخطى هذه المرحلة، وأصبح مفتوناً بالوثنية الإغريقية التي فرضتها عليه ثقافته الغربية<sup>(١٦)</sup>.

ولكن مما يذكر له أنه لم يمزج بين البحور إلا في قصيدة واحدة<sup>(١٧)</sup>، وكتب من الأوزان المهمة كالمنسرح، ومطلع البسيط، والمقطوعات الثنائية كالמושع المسترسل، والמושع الوصفي الغنائي، كما أنها لم تنس القافية في شعره.. المهم أنها لم تشد المفاهيم الغربية، فهمها في المقام الأول كان الاستعانة بمفاهيم النظرية العربية، وأن تطبق أول ما تطبق العروض والقافية، وكل ما يتصل باللغة العربية نحواً وصرفاً ودلالة... الخ.

لما كانت التجزئية ظاهرة اجتماعية تسيطر على الفكر والحياة العربية، كان من الطبيعي أن تظهر التناقضات والمشكلات فى الحياة، فهناك مثلاً تجزئية واضحة فى فكرة الحرية، لأن الناس يتوهمون أن للرجل الحرية كل الحرية بعكس المرأة، والواقع أن المجتمع الرجالى المحض لا يمكن أن يتمتع بالحرية الكاملة، بينما المرأة فى الهامش على جواره، ثم إن المرأة تقول إنها تتمتع بالحرية الكاملة، ولكننا نلاحظ أنها مستعبدة لبيوت الأزياء، ومثل هذا نجده عند من يقول أقوالاً كثيرة ولا يعمل شيئاً، وفى الوقت نفسه نجد أخطاءً شائعة فى تعريف الأدب القومى، لأن دعوة الالتزام قد استحالت إلى «إلزام»، ولهذا نجدها حين نحللها نتكشف عن خطأ جسيم فى النظر إلى الصلة بين الفرد والمجتمع، ثم إن المجتمع العربى يتوهم أن لا علاقة بين اللغة والأخلاق، بينما المجتمع الذى يقول أكثر مما يفعل يعتاد الإسهاب والتطويل فى الكلام، لأنه يشعر بكذب ألفاظه فيميل إلى تأكيدها بالإطالة، وأخيراً فى البحث المعنون «الأدب والغزو الفكرى» تتجلى التجزئية فى فصل الدين عن الحياة، فيكون الفرد العربى متدينًا، وفى الوقت نفسه يكتب أدباً متحللاً مبتذلاً، دون أن يردعه دينه عن ذلك.

تلك مقالات كتبت فى ظروف متفرقة ما بين عامى ١٩٥٣، ١٩٦٩، ثم جمعت فى كتاب صدر فى عام ١٩٧٤، ليعبر عن دائرة القلق التى تسيطر على الحياة، فالقلق أشبه بجرس خطر ترسله أعماقنا الصامتة، وترمى به إنذارنا «إننا نقلق، لأننا قد بدأنا نملك وعياً بحياة أسمى من الحياة التى نحياها.. فالقلق ليس إلا رد فعل صحى نواجه به نقص حياتنا، إنه أشبه بالصمى التى يقابل بها الجسم السليم طلائع المرض المهاجم<sup>(١٨)</sup>»، فنحن نفترض أن حياتنا تتكون من مجموعة من المجموعات المتضاربة التى اجتمعت مصادفة فى خليط، والنتيجة المباشرة لهذا الاتجاه التجزئى هى ظاهرة «التضخم» التى تلمسها فى كل حياتنا، بالإضافة إلى الفصل بين العاطفة والتفكير، وإلى أننا نتبنى مقولة الأخلاق من أجل الأخلاق، بدلا من مقولة الأخلاق من أجل الإنسان، فأخلاقنا سكونية سلبية تتخذ نقطة ارتكازها فى المظهر لا فى الفعل، ومن ثم كان الفصل القاطع بين الرجال الذين يملكون أفكاراً بلا عواطف، والنساء اللواتى يملكن عواطف بلا أفكار، فلا بد لنا من فلسفة شاملة تمس كل ما هو جوهرى فى

حياتنا العربية، وتقرر المبادئ والمثل الكاملة التي ترفع مجتمعا إلى ذروة الكمال<sup>(١٩)</sup> بشرط تعديل مناهج التعليم، وإنشاء مؤسسة تشرف على، وإنشاء قانون جديد للطباعة والنشر، وتحديد مجال الإذاعات وخاصة المرئية منها، والمترجمة، وإقامة جمعية موحدة للأدباء العرب لها فروع في كل قطر<sup>(٢٠)</sup>.

#### - ٤ -

يعتبر هذا الكتاب «سيكولوجية الشعر، ومقالات أخرى» الجزء الثاني من كتاب «قضايا الشعر المعاصر» فهو يكمل القضايا التي وردت في هذا الكتاب، مثل علاقة الشعر باللغة، ومثل الجانب السيكلوجي من القافية، ومثل ارتباط الشعر بالمشورات الشعبية «الفولكلور» ومثل الحالة النفسية التي تواكب ميلاد القصيدة عند الشاعر بالإضافة إلى نقد شاعرين قديما وحديثا نقدا تطبيقيا، فقد تعرضت ابتداءً للشاعر واللغة، فهناك رابطة بينهما، نفتقدها عند النثر ولغته، ذلك لأن الشاعر أكثر انقيادا واستسلاماً إلى اللاوعي اللغوي، بسبب إحساسه المرفف المشحون، الذي يتصل بالأعماق الباطنة للغة.

ثم إن تعبير الشاعر موزون مقفى، والوزن يستثير في الذهن تاريخا مطمورا للغة، لم يكن يخطر على باله من قبل، ثم إن اللغة لابد أن تصبح فطرة في نفسه، بحيث يغترف منها نون الخروج على أسس اللغة وقواعدها، ويحيث تصبح نبعا لا آلة، فالشاعر يزيح الستار عن العوالم الغافية، ويقودنا إلى الكنوز المطلسة التي يكن وراءها العقل الباطن، فالشاعرية حس لغوي عالٍ كثيف الأعماق، ومعنى هذا أننا لا نستعمل اللغة في قصائدنا، وإنما هي التي تستعملنا، ولغتتنا العربية كيان مكتمل فيه عمق وخفايا وامتدادات، وله هيبة واستقلال، وهي محروسة بالقواعد التي تهبنا العمق التاريخي، وتربطنا بالزمن، ومن المقرر أن طلب الصواب دافع فطري في النفس البشرية يفرضه العقل فرضا، فالقاعدة لا تتبدل لأنها ترتبط بصميم ذهن الأمة، ثم إنه لا فصل بين الفكر واللغة التي تعبر بها عنه، ولا تقديم للاستعمال على ما هو معجمي كما أكد ميخائيل نعيمة في الغريال، حين قدم تحم على استحتم، مع ملاحظة أن الكلمة

المعجمية يجب ألا تستدعى الشرح، وأن الجملة الاعتراضية يجب ألا تطول، وأخيراً فلا بد من مسحة الغموض، من غير إسراف فيه، ولابد من الرموز التي تكون كالبعد الرابع للكلمة.

أما القافية، فلا يوفيقها إلا الرنين والموسيقى العالية، لهذا كرهوا ما يسمى «التضمين» ومع أنه ورد نص لأمري القيس يهدر فيه القافية<sup>(٢١)</sup> ونص لأبي العلاء المعري كأنه نثر لا وزن له، فإنها لا توافق على هذه الاستثناءات، لأن القافية ظلت مهيمنة حتى ظهر الموشع في الأندلس، والبند في القرن الحادي عشر الهجري، ثم كان إهدارها منذ العقد الثاني من القرن العشرين، وظهور الشعر المرسل<sup>(٢٢)</sup>، والشعر المسرحي، والمزج القوافي سواء جاء على نظام، أو على غير نظام، أو كان شائعا، كما فعل البياتي، «أما أنا فلم أتخل عن القافية حتى اليوم، ومثل في هذا بدر شاكر السياب<sup>(٢٣)</sup>»، وأخيراً نصل إلى ظاهرة الأشرطة الطويلة، الذي تأتي في آخره قافية كما يفعل نزار، أو كما يفعل الشباب في التعامل مع ظاهرة «التدوير» التي تخلو من القافية أساساً، مع الملاحظة أن الشعر الحر لا يمكن أن يأتي بأشطر مدورة، لأن التدوير قيد يغني عن الشعر الحر أن نقع فيه، فالشعر الحر يبيع للشاعر أن يطيل الشطر إلى أي حد يشاء، وهذا ينفي الحاجة إلى التدوير أصلاً، خلافاً لشعر الشطرين الخليلى الذي يقع فيه التدوير في نهاية الشطر الأول، وسبب هذا أن نهاية شطر الشعر الحر، إنما هي ضرب لا عروض، والتدوير يقع في العروض لا في الضرب<sup>(٢٤)</sup>.

المهم أن القافية تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله، مادام ليس ناضجاً فقط، فهي مفتاح سحري يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر، وهي التي تفتح الباب للنجوم وتشرها في سماء القصيدة، وفي الوقت نفسه تشر على القصيدة وشاحاً ضبابياً شفافاً، وتمرر عبر الكلمات تياراً كهربائياً أسراً، وتشيع في الأسطر حساً جمالياً مرفهاً<sup>(٢٥)</sup>، فالتقفية مطلب سيكولوجي فني ملح، وتدل على هذا بعوامل عددها تسعة، فهي تحدد نهاية الشطر، وتربط بعض الأشرطة ببعضها، وتساعد على ختام القصيدة، وهي وسيلة أمان واستقرار للقارئ، وتشعر بوجود نظام في ذهن الشاعر، ووضوح الرؤية، وتعبير عن الأفكار الداخلية، وفي الوقت نفسه هي نغم يمسق الشطر، وتضيف لحناً وجواً إلى القصيدة، فهي تيار كهربائي يسرى في القصيدة، ويرقرق في ألفاظها مغناطيسية تجتذبنا دون أن نعلم لماذا، صحيح أنها قيد

ولكن من قال إن كل قيد يقص جناح الشاعر، وأخيراً ففي شعر النضال والمقاومة يعطى ترادف القافية إحساساً بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة، فالقافية قتال ومقتالة... وهكذا لا تكون مجرد كلمات عابرة موحدة الروى، وإنما هي حياة كاملة، والعصب الحي في الشطر، ولا ينبغي أن ندرسها معزولة عن المظاهر الشعرية الأخرى.

وقد أحسنت أن الجيل الجديد يطلب منها توجيهها ونصحا، فتوقفت عن الإجابة حتى نضجت تجربتها الخاصة، ويصيرتها بطبيعة الظروف الاجتماعية التي تحف بالشعر، وكان أن صبح عزمها على الكتابة لمن أدرك نفسه، ولماذا وهب الشعارية، ولماذا أحس بالجمال فكان عليه أن يخلص له، وأن يكتشف القانون الأعظم في حياته وحياة الإنسانية، فالجمال شيء محسوس يدركه البصر، والأخلاق جمال معنوي يدركه العقل، فرسالته لا تشبه رسالة الواعظ الذي يعتمد على الترغيب والترهيب، لأن رسالته أن يفنى، فالشاعر القومي هو الذي يعبر عن نفسه، فيجى شعره معبراً عن قومه، وعن الإنسانية، لأنه في أعماق النفس المتخلقة الصادقة تنمحي الحدود بين الفرد والمجتمع، ويصبح الواحد كلاً، والكل واحداً.

وهكذا فالشعر معاناة روحية موصولة، يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس، نابض القلب مع الطبيعة والحياة، بكل ما فيها من عمق ومعنى، ومثل هذه المعاناة لا تعيش في الضجيج، لأنه لا بد من الصمت والعزلة والفراغ، لكي ينبثق العطر، وينضج الورد، ومن لم يمنح نفسه ترف الأحلام، وسكون العزلة، لا يستطيع أن يسمع صوت الله في نفسه، ومن ثم لا يستطيع أن يبدع الشعر العظيم، ثم إنه لا بد أن يضع لنفسه مقياساً شعرياً عالياً بحيث يقتضى الوصول إليه دأباً وسهراً قد يستمر العمر كله، ومن الطبيعي أن المقياس العالي سيجميه من الغرور، ومن الرد على كل ناقد يقول كلمة حق في شعره، ومن الزهد في نشر شعره الأول، وإغراء المطبعة.

ثم لا بد من دراسة البحور، وتجربة النظم - لمجرد التمرين - على مختلف البحور وتشكيلاتها، فلا يستطيع إبداع الأساليب الجديدة في الوزن إلا من درس العروض دراسة جدية، فإذا جئت للشعر الحر، فعليك أن تجمع بين التجديد المعاصر، وروح الوزن العربي، فهو لا يقضى على أسلوب الشطرين، وإنما هو أسلوب مكمل له، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائماً لموضوعات عصرية، هو ليس أسهل من شعر الشطرين، لأنه في الحقيقة أصعب، لأن عليك أن تتنوع أطوال الأَشطر، بزيادة عدد التفعيلات، وإنقاصها بشرط أن تلتفت التفاعلات وإعيا إلى الضروب الحرة، فلاتشوش

موسيقاها بتفعيلة ناشزة، وفي الوقت نفسه لابد من التعبير بلغة العصر، وتطويع اللغة وقواعدها، فالشعر الحق سكرة لغوية تتحول فيها اللغة إلى أضواء وموسيقى وظلال<sup>(٣٦)</sup>، ثم لابد من القراءتين في الشعر العربي ليربطك بكيناثك الروحي، وبالشعر الأجنبي ليفتح لك نوافذ سحرية من المعاني، والمذاهب، والأساليب، ولابد من رفض الشعر الذي يتدنى إلى مستوى الغريزة الجنسية، وإلى وصف القبيح والمنفر والمقيت والمتشائم والغامض، صحيح أن النفس الإنسانية عميقة الأغوار، ولكن على الشاعر أن ينير هذه الأغوار، ويعرض جوانبها عرضاً له معنى، فأكمل الشعر وأروع هو الذي يعطينا رؤية كاملة للوجود، فلا يكفي أن تكون قصائد الشاعر جميلة فيها الصور والموسيقى والإيحاء والرمز، لأنه يجب فوق ذلك أن يرفعنا إلى مستويات روحية عالية، وأن يرتقى بنا إلى إدراك الحقائق الكبرى، وأبرزها إدراك الله الذي ينبض وراء كل ذرة في الخليقة، أما قواعد النقد العربي فينبغي أن تنبع من البيئة العربية، ومن طبيعة الشعر العربي، وهكذا نراها في خط صاعد، فمع وقوفها مع أشجانها، نراها تقف مع الحس القومي، ثم تتخطاه إلى الوعي الإنساني، مع لمسة صوفية في آخر الأمر، واعتماد على الذاكرة العظمى للإنسان، وعلى الأغوار، وفي موضوع «العروض العربي»، أكدت على أنه موضوع غامض وصعب «لا يجرؤ أحد أن يقترب منه، ويخوض بحوره»، وحين جاءت حركة الشعر المر حملت معها أكبر مقدار من الأخطاء العروضية، ولعل السبب في هذا أن أدباءنا ينفرون من العروض لأنهم يجهلونه أولاً، ولأنه صعب ثانياً، فأصعب ما في علم العروض هو التغيرات التي تطرأ على التفعيلات والبحور فتبدلها من حال إلى حال مثل: القطف، والترفيل، والقبض، والمشف، والتزليل، فمع أن أكثرها ليس موجوداً في الشعر، إلا أن الخليل بن أحمد هو الذي أوجدها، فقد وضع الشعر في مجموعات- أي دوائر- وجعلها خمساً:

١- دائرة المختلف، وتشمل خمسة أبحر منها اثنان مهملان، والباقي: الطويل، والمديد، والبسيط.

٢- دائرة المؤتلف، وفيها بحران مستعملان: هما الوافر والكامل، والثالث مهمل لم يستعمله القدماء، واستعمل في العصر الحديث.

٣- دائرة المجتلب، وفيها ثلاثة مستعملة وهي: الهزج، والرجز، والرمل.

٤- دائرة المشتبه، وفيها ستة بحور مستعملة هي: السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، وثلاثة مهملة لم يستعملها أحد.

٥- دائرة المتفق، وضعت للمقارب، واشتق منه الأخفض المتدارك<sup>(٢٧)</sup>، وعلى كل فالنوائر خلو من الفائدة، وفيها تعسف، مثل الوافر الذي لا يتفق مع دائرة المؤتلف، ولهذا جعله ذا أصل غير متداول، ولم يستعمله أحد، ومن هذا الأصل الخيالي يمكن اشتقاق البحر الكامل، ولكي يبرر هذا ابتدع مصطلح القطف بمعنى حذف السبب الخفيف من آخر مفاعن، وتسكين ما قبله، فتصبح التفعيلة (مفاعل) وتنقل إلى مساويتها (فعولن)، وقد جرى الخليل على مثل هذا التعسف في غير قليل من دوائره<sup>(٢٨)</sup>، فالعرب قبل الخليل لم يسمعوا بالبحور المهمة التي اقتضاها وجود الدوائر مثل بحر المتد في دائرة المشتبه، والذي تفعيلاته

فاعلاتن. فاعلاتن. مستقلن فاعلاتن. فاعلاتن. مستقلن

ومثل المنسرح وتفعيلاته

مفاعيلن. مفاعيلن. فاعلاتن مفاعيلن. مفاعيلن. فاعلاتن

وأين الموسيقى في هذين الوزنين؟ وأين من استعملها من الشعراء<sup>(٢٩)</sup> اللهم إلا إذا استثنينا النظامين، فهي وأمثالها لا تخدم العروض، والعروض يضبط دونهما، فطينا استعمال البحور على أساس الوزن العربي القائم المستعمل في كل العصور، نون أن نفترض لكل بحر مألوف أصلاً غير مألوف، فذلك ما لا نفع له<sup>(٣٠)</sup>.

وأخيراً قدمت لنا الجانب العروضي من مسرحية «مصرع كليوباترا» لشوقي، لأن الجانب العروضي افتقد في نقد هذا العمل، وكان أن استهان عدد من الكتاب بهذا الجانب، ففي المسرحية الزخاف، واختلاف العروض عن الضرب، والالتباس في عروض المقارب، ناهيك عن الخطأ في القافية.

فإذا جئنا للنقد التطبيقي، نراها تتعرض لقضية الحب والموت في شعر ابن الفارض، فلم يهمل النقد شاعراً موهوباً مثله، ينبع العمق فيه من البساطة ويمشي معها، ففيه الرمز والإيحاء والتعمق والكثافة والتركيز، وسوف نلاحظ أن معاني أبياته تتغير، وتكتسب ألواناً وأعماقاً كلما تأملناها، فكان لها معاني غير محدودة<sup>(٣١)</sup> كقوله:

سقتني حمية الحب راحة مقلتي وكأسي محيا من على الحسن جلت

والفكرة التي نخرج بها من هذه الأبيات أن الله تعالى يصرع من ينظر إليه كما صُرعت هذه الأسود، فليس من المحتمل أن يرى إنسان الله، فموت الشاعر في حب معبوده هو الحياة الحقّة، وملخص فلسفته أن عزة النفس حين تكتمل يصبح الإنسان أعلى من أن يذله شيء، والمقصود بالموت هو «الفناء في الله»

فلم تهونى ما لم تكن في فانيا

ومن معاني الفناء نسيان الذات، بحيث يصبح العاشق كالميت، فالحب أوله سقم، وآخره قتل، وهذا كله يجعل الحب مرتبطاً بالموت في شعر هذا الشاعر، وهو ارتباط لا مثيل له بين الشعراء من غير الصوفية.

ثم تتعرض لنصر للشاعر إيليا أبي ماضي، فقد كان يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها، وإذا كان شوقي هو خالق الغنائية المبدعة في شعرنا المعاصر، فإن إيليا بحق هو خالق الاتجاه الحديث كله، ولعل في هذا بعض المبالغة.

- ٥ -

وأخيراً قدمت الشاعرة نازك الملائكة «الشمس التي وراء القمة» عام ١٩٩٧، وفي هذا المؤلف تعرضت الشاعرة أول ما تعرضت للعلاقة بين القصة القصيرة، وبين قصيدة الشعر، فابتداءً هناك صلة في الجذر اللغوي من ناحية المخارج الصوتية: وهي القاف، والصاد، والتاء المربوطة، ثم إن كلا منها يعبر عن الذات، ويحتال على ذلك بالخيال وبالأسلوب، ولكن بمرور الوقت أصبح لكل واحد منهما خصائص فارقة، فإذا كانت الحكمة الفنية من شروط القصة، فالوزن والقافية صاراً من شروط القصيدة، ومن خلال خصوصية الشاعرة نازك الملائكة، نراها تقدم شكلاً رياناً أقرب إلى السيرة الذاتية، فرغم اختفاء ضمير المتكلم وهو - الياء وأنا - وجود ضمير الغائب، فإن اهتمامات الشاعرة، وطموحاتها، وأهدافها، لا تغيب عن ذهن الشاعرة، وإن كانت الغربة والاغتراب ليستا بعديتين عن كل هذا، المهم أننا سنتعرف على عالم الشاعرة، وعلى عالم العراق في الثلاثينيات، وعلى ترابط الكائنات في إحكام، وعلى عالم النبوءة كتعرضها لقضية المياه من وقت مبكر، وعلى اليقين حين تعرضت للشك... الخ.



وعلى كل فهناك رؤيا خاصة كترايط الكائنات، وعناية بعضها ببعض، والإيمان بمقولة «الآلم عميق ولكن الفرح أعمق وأعمق»، وفي الوقت نفسه نعرف أنها تدين نظرية «دارون» الذي يرى أن كل ما فى الكون قائم على الصراع من غير تعاون، ونظرية «ماركس» الذي يرى أن علاقات الأفراد بعضها ببعض، وبالكائنات الحية الأخرى، تقوم أساساً على الاستغلال المادى البشع.. المهم أنها تعتمد على الحب بين الإنسان وما حوله، بالإضافة إلى الشعور بالاغتراب، وهذان ملمحان يشكلان الحياة العربية.

وأخيراً فمع أنها مدت أكثر من غصن فى شجرتها المباركة على أوجاع الإنسان، وأوجاع الأمة وأوجاعها الخاصة، إلا أن إيمانها القوى والرائع كان بالشعر وقضاياه داخل الإنسان، وداخل الكلمة.

## الهوامش

- (١) أساتذة لهم مؤلفات معروفة فى النقد الأدبى، وعرفوا بأبحاثهم فى مجلات الجامعات الأمريكية.
- (٢) لمحات من سيرة حياتى (مخطوطة).
- (٣) بإهداء إلى جمال عبدالناصر، تقديرا لإيمانه بالأمّة العربية، وجهاده المخلص فى سبيلها.
- (٤) قضايا الشعر المعاصر ص ٦ ط ٤.
- (٥) نفسه ص ٦.
- (٦) البند فى الأدب العربى: تاريخه ونصوصه.
- (٧) قضايا الشعر العربى ص ١٢ ط ٤.
- (٨) نازك الملائكة.. كتاب تذكارى إعداد د. عبدالله أحمد المهنا ص ١٧.
- (٩) قضايا الشعر العربى المعاصر ص ٢ ط ٤.
- (١٠) نفسه ١٢٨.
- (١١) نفسه ١٢٩/١٣٠.
- (١٢) أخبار الأدب فى ٦٧/٦/١٩٩٩ ص ٢٨.
- (١٣) الصومعة والشرقة الحمراء ص ٦ ط دار العلم للملايين.
- (١٤) يا كمبة لخيالاتى وصومعة.. رتلت فى ظلها الحسن أياتى.
- (١٥) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٦٤ دار المعارف.
- (١٦) الصومعة والشرقة الحمراء ٢١٢ ط ٢ دار العلم للملايين.
- (١٧) نفسه ٢١٢-٢١٤.
- (١٨) نفسه ٣٢١.
- (١٩) نفسه ٣٦٨.
- (٢٠) الصومعة ١٩.
- (٢١) التجزئية فى المجتمع العربى ص ١١ ط دار العلم للملايين.

(٢٢) نفسه ١٤٣.

(٢٣) نفسه ١٤٤، ١٤٥.

(٢٤) قضايا الشعر المعاصر، ص ٨ وما بعدها ط ٤.

(٢٥) بدأ هذا الزماني، ثم تراجع عنه في مطولته اللحدة «ثورة الجحيم» التي تزيد أبياتها على أربعمئة، وموحدة القافية على روى الرا.

(٢٦) سيكولوجية الشعر ٥٢.

(٢٧) نفسه ٥٧.

(٢٨) نفسه ٦٣.

(٢٩) نفسه ١١٥.

(٣٠) أثبت عبد الحميد الراضي في شرح تحفة الخليل، أن الخليل تنبأ للمتدارك لأن له قصيدتين في هذا البحر، ولأن طبيعة النواثر تجعل من المحال أن يغفل الخليل فك البحر المتدارك من المتقارب ص ٩٦٨.

(٣١) سيكولوجية الشعر ١٧٠.

(٣٢) نفسه ١٧١.

(٣٣) نفسه ١٧٣.

(٣٤) نفسه ١٩٢.



## قضايا الشعر المعاصر



## مقدمة بقلم المؤلف





فى عام ١٩٦٢ صدر كتابى هذا فى طبعته الأولى، وكنت قد أوردت فيه كل ما استطعت الوصول إليه من قواعد الشعر الحر ومساتله، وإذلك لم أحتج إلى كتابة مقدمة له. أما الآن وأنا أصدر الطبعة الرابعة منه، فإن اثنتى عشرة سنة قد مرت على الشعر الحر بعد وضعى لقواعده ودراستى لمساتله، وهذه السنوات قد جاءت بنقد كثير للكتاب. وقد أثار النقد تساؤلات متعددة حول بعض آرائى فيه، بحيث أجدنى مضطرة إلى أن أكتب، لهذه الطبعة، مقدمة أشخص فيها موقفى من الشعر الحر تشخيصاً جديداً.

ذلك أن المد العظيم من القصائد الحرة الذى غمر العالم العربى، قد استثار عندى آراء جديدة، وأعطانى فرصة لاستكمال قواعد الشعر الحر، أو، على الأقل، للإضافة إليها، وغربلتها. ثم إن طائفة من القواعد التى وضعتها أصبحت تبدو لى على شىء من التزمّت؛ لأن سمعى نفسه قد تطور. وليس هذا غريباً، وإنما هو مألوف فى تاريخ التقنين للحركات الشعرية والبلاغية الجديدة، فما كان من الممكن أن يفضج عروض الشعر الحر دفعة واحدة من نون تدرج، خاصة وأن هذا الشعر كان فى سنة ١٩٦٢ لم يزل ينمو، والعروض يجب أن يكون استقراء لما ينظمه الشعراء من ناحية، واعتماداً على قوانين العروض من ناحية أخرى.

وقد يقال: كيف استطاع الخليل إذن أن يضع عروض الشعر العربى دفعة واحدة؟ فأقول إن العروض الخليلى قد وصلنا كاملاً نون أن نتاح لنا فرصة نعرف فيها تفاصيل الأسلوب والخطوات التى استعملها الخليل فى وضعه، ولا الزمن الذى استغرقه ذلك. وأغلب ظنى أن الخليل وضعه فى بطة وتؤدة خلال سنوات كثيرة، ولا أستبعد أن يكون عدل فيه وغير وحذف وأضاف مراراً وتكراراً حتى اكتمل بالشكل الذى وصلنا.

أقول كل هذا، مع أن أغلب القواعد التى وضعتها عام ١٩٦٢ ما زالت جارية والشعراء يستعملونها فى قصائدهم، وكل ما أحتاج الآن أن أضع الهوامش على ذلك القانون الأول، وأستثنى منه بعض الحالات معتمدة فى ذلك على ثلاثة منابع: معرفتى للعروض العربى، وإطلاعى المستمر على قصائد زملائى الشعراء، واعتمادى على

سمعى الشعرى. وسوف أتناول فى هذه المقدمة قضايا أخرى إلى جانب قضية الوزن، ولكن مجمل المسائل أربع كلها تتعلق بالشعر الحر وهذه هى:

١- علاقة الشعر الحر بالتراث العربى.

٢- بدايات حركة الشعر الحر.

٣- البحور التى يصح نظم الشعر الحر منها.

٤- قضية التشكيلات المستعملة فى القصيدة الحرة.

## ١ - الشعر الحر والتراث العربى.

ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدرجون فى طريق الشعر الحر صفوفهم التى يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود، مع أنها لاتزيد على أن تتدحرج من الجبل إلى الوادى، ثم ترقد هناك دون أن تؤثر فى مجرى نهر الشعر الحر الجارف الذى ينطلق يروى السهول الفسيحة، وينتج أزهاراً وفاكهة وتخيلاً وبساتين. وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولاً مضمونه أن الشعر الحر ولد غير شرعى فلا علاقة له بالشعر العربى. وأنا قد أثبت بالأدلة العروضية فى هذا الكتاب أن ذلك الرأى باطل؛ فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزومة ومشطورة ومنهوكة. يقول الشاعر الفلسطينى محمود درويش مثلاً من (المقارب):

وفوق سطوح الزوايع كل كلام جميل

وكل لقاء وداع

وما بيننا غير هذا اللقاء

وما بيننا غير هذا الوداع

ومع أن هذا شعر حر طبيعى إلا أن من الممكن اعتباره شعر شطرين بمجرد تغيير شكل كتابته كما يلى:

وفوق سطح الزوايح كل كلام جميل وكل لقاء

وما يبتنا غير هذا اللقاء وما يبتنا غير هذا الوداع

وقد أسقطت كلمة واحدة هي «وداع»، وهذا يجب أن يقنع اعتراضات المتزمتين. فإن الشعر الحر يمكن أن يعد شعر شطرين اعتيادياً ما عدا أنه أوسع من أسلوب الشطرين وأرحب أفقاً. وليس معنى كلامنا هذا أننا نتخلى عن الشطرين ونرفضهما. فإن لهما مزايا وعيوباً كما أن للشعر الحر مزايا وعيوباً. وأنا حريصة عليهما معاً، محبة لهما كليهما، وكل ما أدعو إليه أن نقيم أسلوب الشعر الحر توأماً جميلاً لأسلوب الشطرين: فكلهما طفل يلثغ بالأغاني الطولة وليس لشاعر أن يرفض أيّاً منهما.

والواقع أن الشعر الحر قد ورد في تاريخنا الأدبي. وقد كشف الأدباء المعاصرون، ومن أوائلهم عبدالكريم النجيلي في كتابه المهم (البند في الأدب العربي، تاريخه ونصوصه)، كشفوا أن قصيدة من هذا الشعر قد وردت منسوبة إلى الشاعر ابن دريد في القرن الرابع الهجري وهذا نصها، وقد رواه الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن)، وأدرجه كما يدرج النثر الاعتيادي، ولكنني أؤثر أن أدرجه إدراج الشعر الحر: ليبينوا نسق أشطره المتفاوتة الأطوال والأوزان:

(من الرجز)

ربّ أخ كنت به مغتبطاً

أشدّ كفى بمرى صحبته

تمسكاً مني بالودّ ولا

أحسبه بغير العهد ولا يحول عنه أبداً

ما حلّ روحى جسدى

فانقلب العهد به

فعدت أن أصلح ما أفسده

(من الهزج)

فاستصعب أن يأتى طوعاً فتأتيتُ أرجيه

(هزج ضربه فعولن)

فلما لج في الفى إياء

(رمل)

ومضى منهمكاً غسّلت إذ ذاك يدي منه

ولم آسَ على ما فات منه  
 وإذا لَجَّ بي الأمر الذي تطلبه فقد عنه  
 وثأى غيره ولا تلجّ فيه فتلقى عتاً و  
 جانب الغيِّ وأهل القند واصبرْ  
 على نائبة فاجأك الدهر بها  
 والصبر أحرى بذوى اللبِّ وأرى بهمو  
 وقُلْ من صابر ما فاجأه الدهر به  
 إلا سيلقى فرجاً في يومه أو غده..

(مكسور)  
 (من الرمل)  
 (من الهزج)  
 (من الرجز)

هذا والاستاذ الدجيلي لم يعد هذه القصيدة شعراً حراً وإنما التمس فيها شكل البند الذي رآه فيها بعض الأنباء ثم قال الدجيلي: «إن هذه نبذة مفككة الأجزاء». فتصيد البند من هذا الكلام تكلف وتعمل؛ لأن البند كما قلنا سابقاً هو في الأغلب من بحر الهزج وهذه خارجة عن هذا البحر، والواقع الذي لم يلتفت إليه الباحث الفاضل أن أشطر ابن دريد تجمع بين بحور دائرة المجتبى جميعها؛ ففيها أشطر من الرمل وأخرى من الهزج وثالثة من الرجز. والبند كما أثبتنا في هذا الكتاب يستعمل وزنين اثنين هما: الرمل والهزج، فيتداخل هذان البحران وفق قاعدة دقيقة مذهلة.

وقد استنكر الباقلاني نسبة هذه الأشطر إلى ابن دريد، ولعلّى أؤيده في هذا؛ لأن ابن دريد شاعر متمكن من اللغة، جميل الأسلوب، حلو الصور، فلا يمكن أن يسقط في مثل هذا التوتر والميكانيكية الواردة في الأشطر الحرة المنسوبة إليه. غير أن الركاكة اللغوية فيها لا ينبغي أن تؤثر فينا نحن الباحثين المعاصرين؛ لأننا إنما نهتم هنا بوجود الشعر الحر. وسوف نلاحظ أن هذا «الكلام» الموزون تبرز فيه ثلاث ظواهر تجعله يشبه الشعر الحر:

١- أن الشاعر - سواء أكان ابن دريد أم سواه- قد حطم استقلال البيت العربي، متعمداً استعمال ما كان يعد عيباً في الشعر وهو (التضمين) أي جعل البيت مفضياً بمعناه وإعرابه إلى البيت الذي يليه. وهذا أول خروج نعرفه على ما كان مقبولاً في الشعر. ولست أعنى أن التضمين لم يرد عن العرب، فقد ورد في حالات

نادرة وعابوه، وإنما أريد أن الشاعر -في أشطر ابن دريد- قد تحدى العرف الشعري وهو عامد يعي ما يفعل، فالأشطر المذكورة ثورة على قواعد الشعر المقبولة في ذلك الزمان.

٢- أن الشاعر قد خرج على قانون تساوى الأشطر في القصيدة الواحدة، فجمع بين شطر ذي ثلاث تفصيلات، وشر ذي خمس، وشر ذي اثنتين وهكذا. وهو أمر لم يصنعه العرب قبله وهذه أول مرة يخرج فيها شاعر قديم على طول الشطر. ويبدو أن هذا أحد أسباب استنكار الباقلائي للأشطر ورفضه نسبتها إلى ابن دريد، قال: «من سبيل الموزون أن تتساوى أجزأؤه في الطول والقصر والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً». ولابد لي أن اعترض هنا على قوله إن الموزون تتساوى فيه السواكن والحركات شرطاً، فإن ذلك حكم فاسد بدليل ورود الزحاف في بعض الشعر دون بعض، وهو أمر يجعل الحركات والسواكن مختلفة من شطر إلى شطر مع تساوى الأشطر وقيام الوزن قياماً كاملاً. فالباقلاني قد وقع في وهم، ولعله ضعيف المعرفة بالشعر، ولذلك انتقص معلقة امرئ القيس أشد انتقاص ممكن، وجردها من الجمال والروعة اللتين نحبهما فيها جميعاً.

٣- أن الشاعر نبذ القافية نبذاً تاماً وجاء بشعر مرسل، وهو شيء لامثيل له في الشعر العربي السابق لتلك الأبيات المنظومة في القرن الرابع الهجري.

وقد يقال إن أشطر ابن دريد لا يعتد بها؛ لأنها مضت ولم تخلف أثراً فلم يقتد بها شاعر. غير أن من الممكن أن نقول أيضاً إن المقطوعة تدل على شيء واحد هو أن العصر لم يكن مهيناً بعد لهذا التجديد الباهر، فذهب جفاء ولم يمكث في الأرض.

كذلك قد يقال إن أشطر ابن دريد صماء، مجذبة، لا طراوة فيها ولا موسيقية ولا جمال، وهذا صحيح ونحن نوافق عليه، ولكن ذلك لا ينفي أنها تدعو إلى شيء جديد بديع لم يقبله العصر إذ ذاك. أما تنتقل الشاعر من وزن إلى وزن فهو يدل على وعي مكر عند الشاعر إلى أن من الممكن الجمع بين محور الدائرة الواحدة من نواتر الخليل بن أحمد بالانكاء إلى ضرب معين يختم به البحر الواحد ويمهد إلى الانتقال للبحر التالي. وهذا عين ما اكتشفه شعراء البند في العصور المتأخرة.

كذلك نقل عبد الكريم النجيلي من كتاب (وفيات الأعيان) أشطراً منسوبة إلى أبي العلاء المعري تجرى هكذا:

أصلحك الله وأبقاك

لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم

إلى منزلنا الخالي

لكي نحدث عهدك بك يا خير الأخلاء

فما مثلك من غير عهدك أو غفل

إن هذه الأشطر شعر حر من الرجز ثم من الهزج، وهى مثل أشطر ابن دريد غير كاملة، وقد وقف الشاعر عند منتصف تفعيلية الهزج. وإذا ما وزعنا الأشطر توزيعاً أقرب إلى توزيع شعرنا القديم لاحظت الأشطر متساوية الطول من مجزوء الرجز كما يلى:

أصلحك الله وأبقاك لقد كان من الـ

واجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ

خالي لكي نحدث عهدك بك يا خير الأهل

لاء فما مثلك من غير عهدك أو غفل

ولكن الذى يبدو لى أن أبا العلاء لم يقصدها على هذا الوجه؛ لأنه ليس من النوق الأدبى أن يجعل آل التعريف رويًا يقف عنده، ثم يقصم كلمة «الأخلاء» ليقف منها على مقطع «الأهل»، اللهم إلا إذا كان شاعرنا الموهوب أبو العلاء يمزج ويضحك لسبب فى حياته الواقعية التى تجهل تفاصيلها، فهو لا يقصد إلا الخروج على القياس العربى وعلى المنطق والنوق.

ولكن أعظم إرهاب فى الشعر الحر هو ما يعرف بالبند، لا بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب التالية:

١- لأنه شعر تفعيلية لا شعر شطر.

٢- لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول.

٣- لأن القافية فيه غير موحدة وإنما ينتقل الشاعر من قافية إلى قافية دون نظام أو نموذج محدد.

وعندما نعلم أن أقدم البندود التي عثر عليها الباحث عبد الكريم الدجيلي ينتمي إلى القرن الحادي عشر، نعلم أن حقيقة بدايات الشعر الحر يمكن أن ترجع إلى هذا القرن، والأسر الوحيد المانع من هذا أن البند شعر نو رنبي لا وزن واحد، وهذان الوزنان يتداخلان على شكل غريب كل الغرابة فيه لمسة ذكاء، ولكم أتمنى لو أننا استطعنا أن نعرف من كان أول شاعر اكتشف طريقة مزج الوزنين: الرمل والهزج، بحيث يفضي أحدهما إلى الآخر باستعمال ضرب معين.

وفي هذا الكتاب فصل كامل درست فيه وزن البند. وأضيف الآن إلى ما قلت أن البندود التي وردت من الهزج وحده كانت -في نظري- أخطاء وقع فيها شعراء ضعاف السمع لم ينتبهوا إلى روعة النغم في البند، وذلك التداخل العجيب بين وزنين على أساس الدائرة التي ينتميان إليها. والواقع أن طائفة من الشعراء نظموا البند، دونما شاعرية ولا موهبة فكانوا يجيئون خلاله بأشطر أو حتى أبيات متساوية الطول، وهذا ينم عن قصورهم السمعي وعدم قدرتهم على تقدير الخاصية الأصلية في البند وهي أنه شعر يخرج على الطول الموحد الثابت للشعر العربي. ثم إن المترمين من الشعراء - وهم إذ ذاك الأكثرية- قد رفضوا أن يعدوا البند شعراً؛ وإنما اعتبروه نوعاً من السجع أو لوناً من النثر المبتذل وتعالوا عن أن يستعملوه. وهؤلاء لا يستطيعون أن يجيبوا: لماذا إذن يمكن تقطيع البند تقطيعاً كاملاً على الرمل والهزج بتشكيلاتهما الموجودة في كتب العروض؟ وهل الموزون على هذين البحرين سجع أو نثر؟

والسؤال المهم الذي يرد هنا هو هذا: هل أخذت أنا -أو أخذ بدر السياب يرحمه الله- أسلوب الشعر الحر من البند؟ الجواب أننى نظمت الشعر الحر أول مرة عام ١٩٤٧، وكنت أعرف (البند) اسماً فقط؛ لأننى لم أقرأ بدءاً قبل سنة ١٩٥٣. وهذا معقول ومبرر؛ لأن البند لم يرد في كتب الأئمة التي درسناها ولا أشار إليه أى كتاب قرأته. لا بل إن الأدباء خارج العراق أغلبيهم لم يسمع بالبند اللهم إلا بعد صدور كتابي هذا سنة ١٩٦٢، [ولا أقول بعد صدور كتاب الدجيلي سنة ١٩٥٩، فإن هذا الكتاب الشديد الأهمية لا يكاد يكون وزع خارج العراق مطلقاً، مع أنه يستحق أن يطبع طبعات كثيرة ويتلافقه آلاف من المعنيين بالشعر الحر على الأقل].

أما بدر السياب فالمعروف أنه خريج قسم اللغة الإنكليزية ومن المستبعد، عندي، أن يكون قد أتبع له عام ١٩٤٦ أن يسمع بالبند؛ لأننى أنا نفسى، على قوة معرفتى بالتراث العربي، لم أعرف إليه قبل سنة ١٩٥٣ بعد نظمي لأول قصيدة حرة بست

سنوات. وعلى هذا لا يكون الشعر الحر حقيقياً للبند وإن كان بينهما هذا الشبه الكبير. ويزيد هذا تأكيداً أن الكتاب الوحيد المطبوع عن البند هو كتاب الأستاذ عبدالكريم الدجيلي الصادر ببغداد سنة ١٩٥٩ بعد ظهور الشعر الحر بانتنتي عشرة سنة كاملة.

## ٢- بدايات الشعر الحر:

عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي. ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل سنة ١٩٤٧ سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا). ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين؛ لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها. وإذا أسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها: اسم علي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبي حديد، ومحمود حسن إسماعيل، وعرار شاعر الأردن، ولويس عوض، وسواهم. ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر بدیع حقی وهذا مقطع منها:

أي نسمة

حلوة الخفق حليته

تمسح الأوراق في لين ورحمه

تهرق الرعشة في ظيات نغمه

وأنا في الغاب أبكي

أملأ ضاع وحلماً ومواعيد ظليله

والتي قد هربت من صفرة الغصن النحيله

فأمحي النور وهام الظل يحكي

بعض وسواسي وأوهامي البخيله

ثم إن الباحث الدكتور أحمد مطلوب قد أورد في كتابه «النقد الأدبي الحديث في العراق» قصيدة من الشعر الحر عنوانها «بعد موتي» نشرتها جريدة العراق ببغداد



سنة ١٩٢١ تحت عنوان «النظم الطليق» وفي تلك السنة المبكرة من تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على إعلان اسمه؛ وإنما وقع (ب.ن.) وهذا نص اقتبسها الباحث من تلك القصيدة:

أتركوه، لجناحيه خفيف مطرب

لغرامى

وهو دائى ودوائى

وهو إكسير شقائى

وله قلب يجالى الصب غنجاً لا لكى

يملا الإحساس آلاماً وكى

فأتركوه، إن عيشى لشبابى معطب

وحياتى

بعد موتى

والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر، والسؤال المهم الآن: هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت فى العراق سنة ١٩٢١ أو أنها بدأت فى مصر سنة ١٩٢٢ والواقع أننا لا نستطيع، فالذى يبدو لى أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكى نعتبر قصيدة ما أو قصائد هى بداية هذه الحركة وسأخرجها فيما يلى:

١- أن يكون ناظم القصيدة واعياً إلى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوباً وثنياً جديداً سيكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.

٢- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك (أو قصائده) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون فى جرأة وثقة، شارحاً الأساس العروضى لما يدعو إليه.

٣- أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النقاد والقراء، فيضجون فوراً - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار- ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة.

٤- أن يستجيب الشعراء للدعوة يبدؤوا فوراً باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربى كله.

ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لوجدناها لا تحقق أيًا من هذه الشروط، فإنها مرت وروداً صامتة على سطح تيار، وجرفها الصمت فلم يعلق عليها أحد، ولم يتقبلها شاعر واحد. فضلاً عن أنها لم تكن مصحوبة بدعوة رسمية تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتتحدى الشعراء إلى استعماله. يضاف إلى ذلك أن ناظميها أنفسهم لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا على أي وجه من الوجوه. ولذلك لم يستمروا في استعماله، وإنما تركوه وشيكاً بعد قصيدة واحدة أو اثنتين وعادوا إلى أسلوب الشطرين كأن لم يكن شئ...»

وعلى هذا، فإن القصائد الحرة التي نخلت قبل عام ١٩٤٧ قد كانت كلها «إرهاصات» تنتبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر. ولأولئك الشعراء دورهم الذي نعرف به أجمل اعتراف، فإنهم كانوا مرهفين فاهتدوا إلى أسلوب الشعر الحر عرضاً، وإن كانوا لم يشخصوا أهمية ما طلعوا به ولا هم صمموا واستمروا ينظمونه. ولعل العصر نفسه لم يكن مهياً لتقبل الشكل الجديد إذ ذاك، ولذلك جرف الزمن ما صنعوا وانطفأت الشعلة، فلم تلتهب حتى صدر (شظايا ورماد) عام ١٩٤٩ وفيه دعوتي الواضحة إلى الشعر الحر.

وقد توهم طائفة من الذين تناولوا أحكامي بالنقد ولا يخلون أن يكون بينهم من هو شتام لا ناقد موضوعي رصين - توهموا أنني يوم حكمت بأن أول قصيدة حرة منشورة كانت قصيدتي (الكوليرا) إنما كنت أرى بوجود قصائد حرة ظهرت قبل قصيدتي، وأنني تعمدت إغفالها وعدم الإشارة إليها لأنسب المجد إلى نفسي. وهذا اتهام موجه لا أساس له، يعلم الله. وإنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي وقراءتي للشعر الإنكليزي. وليس من مبرر على الإطلاق أن نفترض أن شاعرة مثلي [أو شاعراً مثل بدر شاكر السياب] لا تستطيع الاهتداء بفطرتها عام ١٩٤٧ إلى ما قد اهتدى إليه شعراء آخرون غيرها مثل علي أحمد باكثير وعرار ويديع حقي ولويس عوض منذ سنوات أكثر بكثيراً.

كذلك أحب أن أثبت، في ختام هذا الحديث، اعتقادي أنني لو لم أبدأ حركة الشعر الحر، لبدأها بدر شاكر السياب، يرحمه الله، ولو لم تبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره، فإن الشعر الحر قد أصبح في تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربي بحيث حان قطفها، ولابد من أن يحصدها حاصد ما

فى أية بقعة من بقاع الوطن العربى: لأنه قد حان لروض الشعر أن تنبتق فيه سنابل جديدة باهرة تغير النمط الشائع، وتبتدى عصرأ أدبياً جديداً كله حيوية وخصب وانطلاق.

### ٣- بحور الشعر الحر:

سبق لى فى كتابى هذا أن جعلت البحور التى يصح نظم الشعر الحر منها ثمانية هى: الكامل والهج والرملى والرجز والمتدارك والمتقارب والواقر والسريع. وكان حكمى هذا قائماً على أساس اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة فى الشطر أساساً. فإذا كانت التفعيلة غير مكررة فى الشطر تكررأ متجاوزأ لم يصح عندى نظم شعر حر من الوزن الذى تنتمى إليه مثل بحر البسيط والمديد والخفيف والمجث والمترسح وسواها.

على أن الشعراء، وأولهم بدر شاكر السياب -رحمه الله- حاولوا نظم شعر حر من بحر أخرى غير التى ذكرتها كالطويل والبسيط والخفيف، وقد درست ما صنعوه، فوجدت ذلك يقوم على أساس اعتبار الوحدة فى القصيدة الحرة: تفتيلتين اثنتين بدلاً من واحدة، كقولهم من الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ولا يجوز هنا أن تكرر تفعيلة واحدة مختارة: لأننا بذلك نخرج إما إلى المتقارب (فعولن فعولن فعولن) أو إلى الهج (مفاعيلن مفاعيلن).

وأما البسيط فيمكن أيضاً أن نقسم الشطر فيه إلى قسمين: (مستقلن فاعلن)، و(مستقلن فعلن)، ولا يخفى أن (فاعلن) نفسها كثيراً ما تخبن فتتحول إلى (فعلن) فتصبح القسمة أشد ضيقاً. غير أن بدر السياب نظم شعراً حرأ من البسيط دون التقيد بضرورة إيراد التفتيلتين معاً، وإنما كانت قصيدته الحرة من البسيط تجرى كما يلى مثلاً:

مستقلن فعلن مستقلن فعلن

مستقلن فعلن

(مقطوع)

مستفعلن فاعلن فعْلُن

(مخبزون)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلُن

مستفعلن فاعْلُن مستفعلن فعْلُن مستفعلن فعْلُن

مستفعلن فعْلُن

وهذا كله مقبول عدا الشطر الثالث الذي وردت فيه تسكين العين (المقطوعة)

ويقابلها قول بدر:

أُم من حياة نسيناها

في قصيدته (أفياء جيكور) وهو يرن في سمعى وكنائه شطر ناقص مبتور يضايق الأذن. ومهما يكن من أمر، فإن هذه التشكيلة المنفرة قد وردت في قصائد البسيط للسياب على ندرية وقلة، مما يدل على أنه قد لا يكون استساغها هو نفسه. ولو كان مرتاحاً إلى ما صنع، مؤمناً بموسيقيته لاستعمله أكثر من ذلك.

والواقع أن قوله «أُم من حياة نسيناها» يبدو شطراً ناقصاً، وفيه خروج على ما تتقبله الأذن. وقد يقول قائل: «لعل أذنك ستتطور فتقبلينه بعد عشر سنين؟» والجواب أن ذلك بعيد؛ لأن ما صنعه بدر مختلف عن حالة التشكيلات غير المتجانسة التي سبق أن رفضتها عام ١٩٥٧؛ حيث كانت تلتقى صور مختلفة لتفعيلة واحدة مثل: (مستفعلن) ومستفعلاتن) و(مفعولان). فهذه كلها صور لتفعيلة واحدة فيها علة زيادة أو علة نقص، وهذا ما تقبله أذنى الآن، ولا أرى ضيراً في أن يجتمع في ضروب قصيدة حرة واحدة. أما في البسيط فالأمر مختلف تمام الاختلاف؛ لأننا نجد (مستفعلن) تجتمع مع (فاعلن) وهما تفعيلتان اثنتان لتفعيلة واحدة ذات صورتين، وذلك خروج كامل على قانون الضرب قديماً وحديثاً. كذلك ينبغي لنا أن نلاحظ أن قول السياب (أُم من حياة نسيناها) قد يكون منفرداً لمجرد أنه لم يحافظ على وحدة التفعيلة، وهي كما قلنا تكون في البسيط والطويل تفعيلتين اثنتين لتفعيلة واحدة.

وأما وزن الخفيف فإن الشعر الحر منه أشد اضطراباً من شعر البسيط وذلك؛ لأن البسيط ينقسم إلى وحدتين شبه متجانستين هما: «مستفعلن فاعْلُن» و«مستفعلن فعْلُن»، فمن السانخ إلى حد ما نظم شعر حر منه على أساس أن الوحدة تفعيلتان لتفعيلة واحدة. وأما الخفيف فإن شطره مكون من ثلاث تفعيلات:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فكيف يمكن تقسيمه؟ هنا لابد من أن نجتمع بين تشكيلتين فقط هما:

فاعلاتن مستعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستعلن

والواقع أن الجمع بين هاتين التشكيلتين ليس أمراً جديداً استحدثه الشاعر الحر. فإنا أتذكر في صباي أنني كنت أقرأ من البحر الضفيف قصائد تتكون من مقطوعة ذات عدد معين من أبيات الخفيف المؤلف ذى الشطرين، ثم يرد فجأة بيتان مجزومان. وبذلك جمع الشعراء تشكيلتين من الخفيف في قصيدة واحدة. ومنه قول الشاعر عبداللطيف الكمالى فى قصيدة عنوانها (مجاهد) أهداها إلى الرايضين فى جبال فلسطين وصحارى الأردن، وربما كان ذلك حوالى سنة ١٩٤٠ أو قبلها. قال:

وتغرّنى بآيه ما تغنى	وترمّسه الفخار فرّنا
لوّعت مهجة الخلى المهتأ	يشيع المجد والعلی نغمات
كلما رنّ معول الظلم آتيا	ويذيب التشيد لحناً عجاباً
فاعلاتن مستعلن فاعلاتن	فاعلاتن مستعلن فاعلاتن
هامة الهضب بالزهر	ما ترى الأرض توجت
كبد الظلم فانفجر	نغمة الثأر سمرت
فاعلاتن مستعلن	فاعلاتن مستعلن

وما عدا هذا الشكل لا أظن أن من الممكن نظم شعر حر من الخفيف، اللهم إلا على حساب الموسيقى. فليس من السائغ أن يكون الضرب (فاعلاتن) مرة (ومستعلن) مرة أخرى، لأن هذا يخرج خروجاً تاماً على قاعدة الشعر الحر التى تتبع فى الضرب اجتماع التفعيلة وفروعها التى اشتقت منها (وهى التشكيلات).

#### ٤- جمع التشكيلات غير المتجانسة:

قلت فى الفصل المعنون «بحور الشعر الحر وتشكيلاته» من هذا الكتاب ما نصه: [لابد للشاعر أن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاوز فى قصيدة واحدة؛ وإنما ينبغى أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضى على

ذلك لاتحيد عنه إلى آخر شطر فيها]. ومضمون هذا النص أن على الشاعر أن يوجد  
الاضرب في قصيدته بأن يختار ضرباً واحداً يلزمه في القصيدة كلها، فإذا كان ينظم  
من الكامل يبدأ بالاضرب المرفل (متفاعلاتن) ويجب عليه أن يحتفظ بهذا الضرب في  
القصيدة كلها.

والواقع أن هذه القاعدة ما زالت نافذة إلى حد ما، وهي قاعدة صحيحة غير  
مغلوط فيها، ولكنها لاتصدق على الحالات كلها، ومن الممكن أن يخرج عليها الشاعر في  
شيء من الاحتراس. ولكي نتأكد من صحتها النسبية فلنقرأ أشطر محمود درويش:

تستيقظون على حدود الغد	(فعلن)
تستيقظون الآن	(مفعول)
وتبعثرين الساحل الأسود	(فعلن)
كالريح والنسيان	(مفعول)
يا قبلة نامت على سكون	(مفعول)
كبر الرحيل	(متفاعلاتن)
كبر اصفرار الورد يا حبي القتل	(مستفعلن)
كبر التسكع في ضياء العالم المشغول عني	(متفاعلاتن)
كبر السماء على شواطئ كل منفى <sup>(٢)</sup>	(متفاعلاتن)

في هذه الأشطر نجد تجانساً بين الأشطر الخمسة الأولى حيث اجتمع في  
الضرب كل من (فعلن) وممنوعها (فعلن = مفعول)، ثم نفر السمع من إقحام الشاعر  
للضريين (متفاعلاتن) المنيل (متفاعلاتن) المرفل. وبذلك انتقل السمع من (مفعول) إلى  
(متفاعلاتن) وشعرنا أنه انتقال غير موسيقي. وكذلك كان الانتقال غير مقبول في قول  
محمود نفسه:

لم نعتز بالحب عن كتب  
فليغضب الغضب  
غشى إلى طروادة العرب

وبالبد يقتربُ

(فعلن)

لا تذكرنا حين نفلت من يدك إلى المنافى الواسع (مستعلن)  
إنّا تعلمنا اللغات الشائعه.

هنا أيضاً ينبو السمع عن النقلة المفاجئة من (فعلن) الحذاء إلى (مستعلن) المضمرة. ونفور السمع هنا حاصل مع أن الشعر للشاعر الموهوب محمود درويش، وشعره عادة مملوء بالموسيقى، وهو قدير في رقرقة النغم في قصائده. ومع ذلك نفر السمع من القفز من (فعلن) إلى (مستعلن)، فما بالنا بها لو وقعت من شاعر غير أصيل؟ وأكثر النظامين غير أصيلين، ولذلك نسميهم (نظامين) وترفض أن نعدّهم شعراء. وإنما الشعراء قلة في كل زمان ومكان.

إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن، ولكن من الممكن أن ندخل عليها تلطيفاً يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها. والواقع أنني في عام ١٩٥٧ قد جعلت القانون صارماً شاملاً دون أن أستثنى منه حالة، وها أنا ذى أعود الآن وألطفه وأرقرق فيه ليونة لأبد منها، يملئها على طول ممارستي للشعر الحر نظماً وقراءة.

ومهما يكن من أمر، فأنا أتصدى الآن للقاعدة التي وضعتها سنة ١٩٥٧ من ضرورة توحيد الأضرب في القصيدة الحرة فألطفها بالاستثناءات التالية المدرجة أدناه:

أ - يجوز أن تجتمع التفعيلة مع ممدودها في ضرب القصيدة الحرة، ويرد هذا في ثلاثة مواضع أذكرها فيما يلي:

(الأول) جواز اجتماع (فعلن) وتجاوزهما في ضرب القصيدة الواحدة كما لو

قلنا:

ألقى المساء ظله هنا

ألقى الصباح ضوهه هناك

فإن تجاوز (هنا) و(هناك) سليم؛ لأن (فعلول) ليست إلا مدّ فعلٍ بإدخال حرف ردف. وكل مدّ تقبله الأذن. ومثل هذا أيضاً أو هو قريب منه مجاورة (مفعول) لهذين الضريين، فنقول مثلاً:

والليل ينبوع من السنّ

والصبح ظل جارج الأشواك

والواقع أن التفعيلة (مفعول) الساكنة اللام لاترد في ضرب الرجز في عروض الخليل، وإنما نجد مكانها مفعولٌ بضم اللام، وهي (المقطوع) من (مستفعلن). ولكننا أدخلناها في ضرب الرجز في عصرنا الحديث هذا وانتشرت فيه انتشاراً واسعاً.

(الثاني) جواز اجتماع (فعلن) المقطوعة من (فاعلن) في المتدارك مع (مفعول) الساكنة اللام؛ لأن هذه الأخيرة مساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فعلن) الساكنة العين والنون. وفعلن هذه ليست إلا ممدود (فعلن) الساكنة العين، وكل مد مقبول في عروض الشعر الحر، والسمع يقبل تجاوز هاتين التفعيلتين كما في قولي:

يا قبة الصخره

يا صلوات حلبة الأصداء

فاجتمع في الضرب (فعلن) المقطوعة مع (مفعول) التي تساوى (فعلن) الممدودة من (فعلن). وهذا مطرد في الشعر الحر وأسماعنا تنقبله اليوم.

(الثالث) جواز اجتماع تفعيلة الهزج (مفاعيلن) مع التفعيلة الغريبة التي لم ترد في عروض الخليل (مفاعيلن)، ويقع هذا التجاور في وزنين هما: الهزج ومجزؤه الوافر المعصوب - وحتى غير المعصوب: مفاعلتان<sup>(٣)</sup>.

وإنما أغفلها الخليل؛ لأنها لم ترد عن العرب مطلقاً، واستنبطناها نحن في هذا العصر واستعملناها بكثرة، ومنها قولي:

قراييني مكدسة على المحراب

وقرأني طواه ضباب

ولا يخفى أن وزن (طواه ضباب) إنما هو (مفاعلتان) الممدود من تفعيلة الوافر.

ب- لا بد لنا أيضاً أن نقر اجتماع كل ما يصح وقوعه في العروض والضرب من البيت الخليلي القديم. ذلك أن الشعر العربي يبيح للشاعر في بعض الحالات أن يستعمل في عروض البيت تشكيلة غير تشكيلة الضرب كما في الرمل:



فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وكما فى المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن

وكما فى الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وبذلك اجتمعت (فاعلن) مع (فاعلاتن) فى الرمل، والتقت (فعل) مع (فعولن) فى المتقارب، وتجاوزت (مستفعلن) مع (مفعولن) فى الرجز دون أن تنفر الآن من ذلك، وقد تجلى لى عبر السنوات الماضية أن ينبع هذه التفعيلات فى ضروب الشعر الحر. أما لماذا رفضت ذلك عام ١٩٥٧، فلأنتنى كنت أحرص على أن يكون ضرب القصيدة الحرة موحداً كضرب الشطرين دونما زيادة، ثم بدأ يلوح لى تدريجياً أن ما تقبله الآن مجتمعاً فى عروض البيت وضربه يكون مقبولاُ أيضاً فى ضروب الشعر الحر، ولذلك وجدت أننى تقبله كلما مر الزمن. فإذا كان البيت الواحد السليم يحتل مثل ذلك، فلماذا لا نبيحه فى الضرب فى شعر افترضنا فيه الحرية؟ وعلى ذلك لم أعد أجد خطأ فى قول الشاعر خليل حاوى:

دارى التى أبهرت، غريتِ معى

وكنّت خير دارٍ

فى (دوخة) البحارٍ

فى غريتى وغرفتى

ينمو على عتبها الغبارُ

فإن الشاعر هنا قد جمع بين (مستفعلن) و(فعولن) فى ضرب الرجز، وهما يجتمعان على هذا النحو فى البيت القديم فنقول مثلاً:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهو وارد فى تشكيلات الرجز، وكل ما صنعنا نحن من خروج أننا استنبطنا (فعل) بدلاً من (مفعولن)، وفعل هذه تفعيلة مصابة بالخبن والقطع من (مستفعلن)،

وهي غير واردة في ضروب الخليل على جمالها وخفتها وانسيابيتها وتقبل الأذن لها. وهذا غير مستغرب، فإن العرب لم تستعمل كل جميل مقبول من الإمكانات العروضية، وقد يكون فيما نبذته جمال كما أثبت المتأخرون.

ومما يصح جمعه في ضروب الشعر الحر (فاعلن) و(فاعلاتن) في المتدارك وهو وارد في عروض الخليل في مجزوء المتدارك:

فاعلن فاعلن فاعلن      فاعلن فاعلن فاعلاتن

اجتمع هنا (فاعلن) مع (فاعلاتن) المصابة بالخبث والترفيل. كل ما غيرنا نحن أننا جئنا بها مخبونة مرة (فاعلاتن) وغير مخبونة مرة (فاعلاتن) على حسب حاجة المعنى. كما أننا في هذا العصر نستعمل هذا الضرب في غير المجزوء مع أن الخليل لم يبيح استعماله إلا في المجزوء، كما في تفعيلات البيت أعلاه، ومنه قول أحدهم:

دار سعلى بشحر عمانٍ      قد كساها البلى الملوان

وقد استعملت هذا الضرب في قولي أخاطب أُمى يرحمها الله:

تسقطن شهيد

في الدروب القرية والطرقات البعيدة

تسكنن جراح القصيدة

ويلاحظ أن الضرب جاء غير مخبون مرتين ومخبوناً في الشطر الأول، ومؤدى القول في هذا كله أننا نبيح الآن أن يقع في ضرب القصيدة الحرة كل ما تجاور في عروض وضرب لبيت خليلي واحد. ومنه ما لم نذكره هنا مثل اجتماع (فعوان) و(فعول) المقبوضة فقد وردا في البيت القديم:

فعوان فعوان فعوان      فعوان فعولن فعولن فعول

والأمر في هذا كله ليس مجرد اعتباط لا يحكمه قانون كما قد يظن الظانون. وذلك لأن ما تقبله أذن شاعرة مدبرة السمع مثلي لا يمكن أن يكون فوضى لا ضابط لها، وإنما يتحكم فيه نوق الشاعر القائم على التدريب السمعى البطيء عبر سنين طويلة من قراءة شعرنا القديم والحديث. كذلك لا أستبعد أن يكون سمعى العروضى متأثراً بالوزن الإنكليزي والفرنسى لكثرة ما أقرأ من شعر بهاتين اللغتين. ولايعنى هذا -كما

سيزعم بعض الباحثين- أن عروض الشعر الحر مستورد من الغرب، والدليل موجود بين يدي القارئ، فأننا لا أخطو خطوة في تقنين قاعدة إلا بعد استشارة عروض الخليل الذي خبرت مداخله ومخارجه طويلاً.

وأحب أن أضيف قبل أن أختتم الموضوع أن التطويرات المهمة التي أحدثناها في ضروب الخليل تجعل علينا أن ندخلها في مادة العروض حين تلقيناها على طلبة الجامعات، وإلا أصبح الشعر الحر أوسع من العروض العربي، وأصبح تدريسا لهذا الموضوع ناقصاً لا يزود الطلبة بثقافة عروضية كاملة تكفيهم لفهم ما هو مستعمل في شعرنا المعاصر.

وبعد، فهذه هي الحواشي التي أريد إضافتها إلى ما قلت في هذا الكتاب سنة ١٩٦٢، ومنها يلوح أن تطوراً ملحوظاً قد وقع لسمعي وللشعر الحر نفسه، وقد ينم هذا عن أن قواعد الشعر الحر لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد، وإنما هي من صنع مجموع الشعراء عبر فترة زمنية طويلة. ومن يدري؟ لعل القواعد التي قبلتها الآن ستتطور على أيدي شعراء آخرين يأتون بعدنا. وكل ما أتمنى أن يسلم الشعراء أنفسهم بكثرة القراءة للشعر السليم الخالي من الأخطاء العروضية، وأن يكفوا عن الخروج على الوزن مراراً عديدة عبر الكثير من قصائدهم.

كذلك ينبغي لي أن أقول إن القواعد التي وضعتها للشعر الحر ما بين سنة ١٩٤٩ وسنة ١٩٦٢ ما زالت صحيحة لا غلط فيها، ويمكن لأي شاعر أن يستعملها، غير أنني أذهب الآن إلى أنها ليست الصورة الوحيدة الممكن استعمالها. وأرجو حقاً ألا يظن القارئ المتعجل أن الحواشي التي أضفتها الآن إلى القانون تدل على أنني «أتراجع» وأنكسر عن قول ذلك القانون؛ لأنه كان مغلوطاً فيه، فإن هذا الحكم ليس صحيحاً ولا وارداً، كل ما في الأمر أنني أتقبل الآن -حرصاً على الموضوعية والدقة- إضافة تنويعات جديدة بشروط خاصة لها ما يبررها. أما إذا أراد شاعر حر أن يستعمل القاعدة التي وضعتها على صفحات مجلة «الآداب» عام ١٩٥٧، وفي هذا الكتاب عام ١٩٦٢ فحرص على توحيد الضرب في قصيدته، فإن هذا لا يكون خطأ على أي وجه من الوجوه، وإنما هو نوع من لزوم ما لايلزم، فيه إجهاد للشاعر ليس فيه غلط.

وقد يقول قائل ثانياً إنني بهذه الحواشي قد أوهنت قيمة كتابي هذا، وهو قول مرنود لسببين:

(الأول) : لأن القواعد الأساسية التي وضعتها للشعر الحر ما زالت ثابتة وقد تقبلها مئات الشعراء واستعملوها . كل ما هناك أنني أضفت الآن تفصيلاً جديداً لفرع واحد من فروعها يتناول صفحات معدودة من هذا الكتاب.

(الثاني): أن كتابي هذا لا يتعلق بمسألة التشكيلات وحدها، وإنما يتناول قضايا كثيرة من شئون الشعر مثل: هيكل القصيدة وبنائها، والجانب البلاغي منها، وقضايا ما يسمى بـقصيدة النثر، والشعر المترجم عن اللغات الأجنبية، وتقليد القصيدة الأوروبية، ودراسة جانب الالتزام والحرية، ومزلق نقد الشعر، ومسئولية الناقد إزاء اللغة، وعلاقة الشعر بالموت، ومسألة البند وسوى ذلك، وليست قضية التشكيلات إلا صفحات قليلة من الكتاب، فإذا ما وسعت هذه القضية فليس معنى ذلك أنني قد أبطلت الكتاب الذي يدرس الآن في أكثر من جامعة في العالم العربي وما زال النقاش حوله مستمراً في الأندية والصحف والجامعات، ولذلك أعود فأضعه بين يدي القارئ في طبعته الخامسة، سائلة الله ألا أكون في هذه المقدمة قد وقعت في شطط وسبقت الزمن سبباً غير مستساغ ولا مقبول، ومن واجبي باعتباري شاعرة وعروضية أن أعلن أرائي وتقنيتاتي لمختلف قضايا الوزن، وليس عليّ أن تبقى هذه الآراء نافذة بعد عشرين عاماً. فإن الحياة البشرية في نمو دائم ولا اكتمال لها مطلقاً، والله هو الثبات الوحيد المطلق في هذه الخليقة الجميلة.

## تلك الملائكة

. الكويت في جمادى الآخرة ١٣٩٨هـ

مايو ١٩٧٨م

## القسم الأول

### في الشعر الحر



## **الباب الأول**

### **الشعر الحر باعتباره حركة**

**- بدايته وظروفه**

**- جذوره الاجتماعية**





## الفصل الأول

### بداية الشعر الحر وظروفه

#### البداية:

كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧، في العراق. ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت، بسبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعاً.

وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشر قصيدتي المعنونة «الكواير»<sup>(٤)</sup> وسأدرج بعضها فيما يلي، وهي من الوزن المتدارك (الخبث):

طلع الفجر

أصبح إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصبح، انظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرونا

لا تحصى، أصبح للباكيننا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبق غدٌ

في كل مكان جسد ينديه محزون

لا لحظة إخلاد، لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت الموت الموت

تشكو البشرية، تشكو ما يرتكب الموت

نشرت هذه القصيدة في بيروت، ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب

(أزهار ذابلة)، وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها (هل كان حباً)، وقد علق عليها في الحاشية بأنها من «الشعر المختلف الأوزان والقوافي». وهذا نموذج منها:

هل يكون الحب أنى

بت عبداً للتمنى

أم هو الحب اطراح الأمنيات

واللقاء الثغر بالثر ونسيان الحياة

واختفاء المعون في المعون انتشاء

كانثيال عاد يفنى في هدير

أو كظل في غدير

على أن ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور، وكان تعليق مجلة (العروبة) على قصيدتي هو التعليق الوحيد على هذه النقلة في أسلوب الوزن، ومضت سنتان صامتان لم تنشر خلالهما الصحف شعراً حراً على الإطلاق.

وفي صيف سنة ١٩٤٩ صدر ديوانى (شظايا ورماد)، وقد ضمنت مجموعة من القصائد الحرة، وقفت عندها في مقدمة الكتاب المسهبة، وأشارت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر، وبينت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين، ثم جئت بمثال من تنسيق التفعيلات، وعينت بعض البحور الخيلية التي تصلح لهذا الشعر.

وما كاد هذا الديوان يظهر حتى قامت له ضجة شديدة في صحف العراق، وأثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبية في بغداد. وكان كثير من المعلقين ساخطين ساخرين ينتبهون للدعوة كلها بالفشل الأكيد، غير أن استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت وخفاء خلال ذلك، فما كادت الأشهر العصبية الأولى من ثورة الصحف والأوساط تنصرم حتى بدأت تظهر قصائد حرة الوزن ينظمها شعراء يافعون في العراق ويبعثون بها إلى الصحف. وبدأت الدعوة تنمو وتتسع.

وفي آذار ١٩٥٠ صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبدالوهاب البياتي، وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرة الوزن، تلا ذلك ديوان (المساء

الأخير) لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠، ثم صدر (أساطير) لبدر شاكر السياب في أيلول ١٩٥٠، وتتالت بعد ذلك الواووين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهرًا أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجون أسلوب الشطرين هجرًا قاطعًا ليستعملوا الأسلوب الجديد.

### الظروف:

كانت لحركة الشعر الحر ظروف معرقة تضع في وجهها العقبات وتجعل سبيلها وعراً. بعض تلك الظروف عام يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالاً، وبعضها خاص بالشعر الحر نفسه.

أما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحر، شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة، قد بدأ لدناً، حياً، متردداً، مدرّكاً أنه لابد أن يحتوى على فجاجة البداية، فلا بد له من ذلك؛ لأنه، على كل حال، «تجربة»، ولن يعفيه إخلاصه وتحمسه من أن يزل أحياناً ويتخبط. ذلك أن مثل هذه الحركات الأدبية التي تتبع فجأة، بمقتضى ظروف بيئية وزمنية، لابد أن تمر بسنين طويلة، قبل أن تستكمل أسباب النضج، وتملك جنوراً مستقرة، وتلين لها أداتها، وليس من المعقول أن تولد ناضجة، وإنما تبدو عيوبها كلما ابتعدنا عنها وأوغلنا في الزمن باختباراتها الجديدة ونضج ثقافتها واتساع آفاقها.

وأما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحر حركة جديدة جابها الجمهور العربي أول مرة في هذا العصر. نقول هذا ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين الأفاضل من أنها تجد جنورها في الموشحات الأندلسية، وفي البند الذي أبدعه شعراء العراق في القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير.

أما الموشحات الأندلسية فإن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة، ويحافظ على طول ثابت للأشطر، وحتى إذا تساهل بعض التساهل في الطول، فإن ذلك يجري في حدود معينة تجعل الموشح أبعد ما يكون عن الشعر الحر، وإنما الشعر الحر شعر تفعيلة، بينما بقى الموشح شعراً شطرياً، وسوف تبسط ذلك في موضعه من الكتاب.

وأما البند فالمعروف أنه أسلوب مجهول لدى الجمهور العربي، ولم ينظمه إلا شعراء العراق، وأنا شخصياً لم أسمع به قبل سنة ١٩٥٣، على قوة اهتمامي بالشعر

العربي، وذلك طبيعى منتظر، فلا كتب العروض تشير إلى البند، ولا كتب الأدب المتداولة، ولا مدرسو الأدب يذكرونه فى صفوفهم، ثم إن كبار الشعراء فى عصور الأدب العربى الزاهرة لم يمارسوا نظمه، وإنما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامى للمراسلات الإخوانية الظرفية. نقول ذلك كله لا لنتقص من قيمة البند الجمالية، وإنما لنبين أن الشعر الحر لم يتحدر منه من جهة، وأن وجوده لم يساعد الجمهور العربى على تقبل حركة الشعر الحر حين قيامها من جهة أخرى. وليست العبرة بوجود نمط من أنماط الشعر، وإنما العبرة فى معرفة الجمهور والشعراء له بحيث يؤثر فى اتجاهاتهم.

ولعل أبرز الأدلة على أن الحركة كانت وليدة عصرنا هذا، أن أغلبية قرائنا ما زالوا يستنكرونها ويرفضونها، وبينهم كثرة لا يستهان بها تظن أن الشعر الحر لا يملك من الشعرية إلا الاسم فهو نثر عادى لا وزن له.

تلك هى الظروف الخاصة للشعر الحر. ولا يخفى أن الحركة الأدبية التى تنبت فجأة على هذه الصورة تفقد ميزة هامة مما يملكه الأدب الذى يتطور متدرجاً، ذلك أنها لاتملك قواعد تستند إليها، ولا أساساً تجرى وفقها بحيث تأمن الخطأ والزلل، وإنما لابد لأتباعها، وهم يستنونها ويرقعون صوتهما، من مجازفة وتضحية. وإنه لموجع للشاعر المخلص لفنه، أن يكتب وهو على علم بأنه يخوض ميداناً جديداً قد يقضى على شاعريته، وقد يودى بسمعه الشعرية التى جهد لبنائها وسهر.

ونتيجة لهذه الظروف العامة والخاصة، يسهل أن يسقط المبتدئون من الشعراء فى التشابه والتكرار الممل، فينهج الواحد منهم نهج زملائه الآخرين يوماً ابتكار، لا عن تقليد واع، وإنما على صورة غير واعية.

ذلك أن السنن الوحيدة الموجودة هى قصائد الآخرين، وهى ما زالت قليلة نسبياً، والمعروف أن الشاعر الذى يعجب بوزن قصيدة من القصائد فيعارضه لا يستطيع أن ينجم من السقوط فى «معارضة» معانيها وجوها وحتى سقطاتها أيضاً. وقد كان هذا أحد وجوه الخطر الكثيرة التى تضمنتها حركة الشعر الحر حين قيامها لأول مرة، وما لبثت مظاهره حتى بدأت تلوح على بعض الشعر الحر الذى ينظمه الناشئون، فلم يعد من النادر أن تتشابه قصائد الشعراء فى موضوعاتها وألفاظها

وأجوانها وأخيلتها، وإن الخطأ فى شعر الواحد ليسرى سرياً مدهشاً فى شعر الآخرين، وكأنه بات سنة تحتذى لاختأ ينبغى تحاشيه.

على أن مشكلات حركة الشعر لم تقتصر على مزالق الظروف، وإنما جاعتها من جهات أخرى سندرسها فى الفقرة التالية.

### المزايا المضللة فى الشعر الحر:

تبدو الأوزان الحرة وكأنها تمتلك مزايا عظيمة تسهل على الشاعر مهمة التعبير، وتهدى له جواً موسيقياً جاهزاً يستطيع أن يمنحه قصيدته دونما جهد كبير. والحقيقة التى سرعان ما يكتشفها كل شاعر ناضج لاتخذعه المظاهر، أن ما يبدو لنا أول وهلة مزايا فى الأوزان الحرة ينقلب حين نتفحصه إلى مزالق خطيرة، وهذه المزالق قادرة على أن تخلق من إمكانيات الابتذال والرخاوة فى الشعر الحر ما هو خليق بأن يسبب للشاعر قلقاً محقاً على شعره. إن أقل تهاون من جانب الشاعر يكفى لدفع القصيدة إلى برك الابتذال وعامية اللين.

وسوف نتناول هذه المزايا الخادعة فى الشعر الحر فيما يلى وهى ثلاث:

أولاً : الحرية البراقة التى تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، والحق أنها حرية خطيرة. إن الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لأشطره، وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة فى القافية، فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تغلب لبه السهولة التى يتقدم بها، فلا قافية تضايقه ولا عدداً معيناً للتفعيلات يقف فى سبيله، وإنما هو حر، حر، سكران بالحرية، وهو، فى نشوة هذه الحرية، ينسى حتى ما ينبغى ألا ينساه من قواعد، وكأنه يصرخ بألمة الشعر: «لأنصف حرية أبداً، إما الحرية كلها أو لا»، وكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة وإحكام هيكلها وربط معانيها، فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة.

ثانياً: الموسيقى التى تمتلكها الأوزان الحرة، فهى تساهم مساهمة كبيرة فى تضليل الشاعر عن مهمته. إنها سعادة الشعر الحر الخفية، وفى ظلها يكتب الشاعر أحياناً كلاماً غثاً مفككاً دون أن ينتبه؛ لأن موسيقى الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب. ويفوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره، وإنما هى موسيقى ظاهرية فى الوزن نفسه، يزيد تأثيرها أن الأوزان الحرة جيدة فى

أدينا ولكل جديد لذة. وعلى هذه الصورة تتقلب موسيقية الأوزان الحرة وبيلاً على الشاعر، بدلاً من أن يستخدمها ويسخرها فى رفع مستوى القصيدة وتلوينها.

ثالثاً: التدفق، وهى مزية معقدة تفوق المزيّتين السابقتين فى التعقيد. وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة فى أغلب الأوزان الحرة، فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر. وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقاً تدفقاً مستمراً، كما يتدفق جدول فى أرض منحدر، وهى كذلك مسنولة عن خلوه من الوقفات، والوقفات، كما يعلم الشعراء، شديدة الأهمية فى كل وزن، ولا يدرك الشاعر مدى ضرورتها إلا حين يقتقد فى الشعر الحر. إنه إذ ذاك مضطر إلى مضاعفة جهده، وحشد قواه لتجنب «الانحدار» من تفعيلة إلى تفعيلة دونما تنفس. ولنلاحظ أسلوب الوقوف فى أوزان الخليل ونقارنه بما يقدمه الشعر الحر من إمكانيات فى هذا الباب.

إن البحور الستة عشر ذات الشطرين، تقف عند نهاية الشطر الثانى من البيت وقفة صارمة لا مهرب منها، فتنتهى الألفاظ وينتهى المعنى وتقوم حدود البيت واضحة تميزه عن البيت التالى، وكلنا نعلم أن استقلال البيت كان يعد فضيلة القصيدة لدى العرب القدماء، بحيث كانوا يعتبرون «التضمين» عيباً فادحاً، والتضمين هو ارتباط آخر البيت المقفى بأول البيت التالى إعرابياً ومعنوياً. وهو معيب حتى فى شعر الشطرين المعاصر، ومنه قول الشاعر بدوى الجبل فى مراثيته الجميلة للملك غازى، الذى قاوم الاستعمار البريطانى فى العراق وتحداه، فقتله نوري السعيد سنة ١٩٣٩.. قال بدوى الجبل:

خضبت فرة الصباح فقد نـم عليها بالمطر والتوريد  
قدّر أنزل الكسـمى عن السر ج وألوى بالفارس المصدود

فقد جاءت كلمة «قدر» فى أول البيت الثانى مع أنها فاعل الفعل (نم) فى البيت الأول، وهذا هو التضمين.

كل هذا جار فى شعر الشطرين الخليلى الذى يتمسك أشد التمسك باستقلال البيت. أما الشعر الحر الذى تكون وحدته التفعيلة فإنه يعتمد تحطيم استقلال الشطر تحطيماً كاملاً، لذلك لانجد له وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية فى نهاية كل شطر،

وإنما يترك الشاعر حرّاً يقف حيث يشاء. ومعنى ذلك أن الشاعر، في الشعر الحر، ليس ملزماً أن ينهى المعنى والإعراب عند آخر الشطر، وإنما يجعل من حقه أن يمدّهما إلى الشطر التالي أو ما بعده. وعلى هذا تترك مسألة الوقوف للشاعر يتصرف فيها بما يعلّى نوقه. ومن هنا ينفض المشكل. لقد ثبت لنا أن أغلب الشعراء الناشئين الذين نظموا الشعر الحر كانوا دون مستوى هذه الحرية التي أعطيت لهم، فقد راحوا يكتبون بلا توقف، فكان المرء، وهو يقرأ شعرهم، يجرى في معتكّ لاهت لا راحة فيه. وما من شك في أن الناصحين من الشعراء يقدرون عظم المسؤولية التي تلقوها الحرية على عواتقهم. ذلك أن هذا الوزن الحر لا يقدم أية مساعدة، وإنما يقع العبء كله على سياق المعنى، وارتباطات الألفاظ في القصيدة، وليس هذا بالأمر الهين.

#### نتائج التدفق في الأوزان الحرة:

هذه «التدفقية»، التي لاحظناها، تؤدي إلى قيام ظاهرتين ملحوظتين في الشعر الحر يمكن أن نعدّهما من عيوبه:

أ - تنجح العبارة في الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولاً قابحاً. وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السياب:

وكان بعض الساحرات  
مدّت أصابعها العجاف الشاجبات إلى السماء  
تومى إلى سرب من الغربان تلويه الرياح  
في آخر الأفق المضاء

حتى تعالى ثم فاض على مراقبه الفساح<sup>(٥)</sup>

هذه الأشطر كلها عبارة واحدة، وليست فيها وقفة من أي نوع. وهذا مثال ثان من قصيدة لعبد الوهاب البياتي:

أترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء  
فاسترسلت في شبه حلم واستنافت للمساء  
تروى أحاديث الصبيات اللواتي كن يصطلن الرجال  
بغتائهن وراء أسوار الليال<sup>(٦)</sup>

العبارة هنا سؤال ويترها خلال القراءة أعسر؛ لأن نبرة التساؤل التي تبدأ بقوله «أتري الظلال» ينبغي ألا تنتهي قبل لفظ (الليال). وهذا الطول في العبارة عيب تساءد عليه طبيعة الشعر الحر، ولابد للشاعر من الوعي المتصل لكى يتحاشاه. والحقيقة أننا لو تأملنا قيود الأوزان الحرة لوجدناها لا تقل عن قيود أوزاننا القديمة إن لم تزد، فالوقفة اضطرارية فى الحالتين وإن اختلفت أسبابها. وذلك أمر يحتم على الشاعر الحر أن يتبع نظاماً صارماً فى صياغة عباراته بحيث يعوض عن القيود الجبرية فى نظام الشطرين.

ب- تبدو القصائد الحرة وكأنها، لفرط تدفقها، لا تريد أن تنتهى، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد. وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا إليه من انعدام الوقفات. ففي نظام الشطرين تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة؛ لأنها فى ذاتها وقفة، فلا يبقى على الشاعر إلا أن يختم المعنى، وهنا تستطيع أية عبارة جهرية قاطعة أن تؤدى المهمة، خاصة فى قصائد الوصف والمناجاة ونحوها. أما فى الوزن الحر فإن الوقفات الطبيعية معدومة، والشاعر حتى إذا استعمل أشد العبارات جهرية وقطعاً يحس أن القصيدة لم تقف، وإنما استمرت تتدفق، وعليه لذلك أن يستمر فى تفديتها وإطالتها رغم انتهائهما مما أراد أن يقول. وتشدد المتابع فى قصائد الوصف والمناجاة لأسباب تتعلق بطبيعة هذه القصائد، ولذلك تصلح الأوزان الحرة للشعر القصصى والدرامى أكثر من صلاحيتها لغيره.

### الخاتمة الضعيفة للقصائد الحرة:

يلوح لنا، من مراجعة الأساليب التى يختتم بها الشعراء قصائدهم الحرة، أنهم شاعرون، ولو دون وعى، بصعوبة إيقاف التدفق الطبيعى فى الوزن الحر. ولذلك يلجئون إلى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة.

من تلك الأساليب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها، ونموذجه قصيدة بلند الحيدرى يبدؤها ويختتمها بالمقطع التالى<sup>(٧)</sup>:

يا صديقى

لم لا تحمل ماضيك وتمضى عن طريقى

قد فرغنا وانتهينا

وتذكرنا كثيراً ونسينا<sup>(٨)</sup>



وليس هذا الاختتام محض صدفة، فالشاعر قد استعمله فى قصائد كثيرة غير هذه، منها: (أعماق) و(ولن أراها) و(حب قديم) و(غدًا نعود) فى ديوانه (أغاني المدينة الميتة). ثم إن هذه الظاهرة لا تقتصر على بلند الحيدري، فهي تظل علينا فى شعر عبدالوهاب البسياتي<sup>(٩١)</sup>، ونحن نلمحها عند بدر السياب<sup>(٩٢)</sup> وعند شاذل طاقة<sup>(٩٣)</sup>. والواقع أن تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها لدى هؤلاء الشعراء جميعاً يشي بأنهم يستشعرون الصعوبة التى أشرنا إليها فى اختتام القصائد الحرة، فيلجئون إلى هذه الوسيلة الشكلية. والواقع أن هذا الأسلوب ليس إلا تهرباً من الشاعر، يفر فيه من صعوبة الاختتام الطبيعي. وهو إنما يقع فى ذلك التهرب تحت ضغط الشعر الحر. وليس التكرار هنا إلا نوعاً من التنويم يخدر به الشاعر حواس القارئ موجياً إليه بأن القصيدة قد انتهت.

ومن الأساليب التى يلجأ إليها الشعراء فى اختتام القصائد الحرة أسلوب لجأ إليه بدر شاكر السياب فى قصيدته «حفار القبور». قال فى آخر تلك القصيدة الطويلة:

وتظل أنوار المدينة وهى تلمع من بعيد

ويظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور

وقال فى خاتمة قصيدة أخرى:

ويلوح ظلك من بعيد وهو يومئ بالوداع

وأظل وحدى فى صراع<sup>(٩٤)</sup>

إننى أسمى هذا الأسلوب فى الاختتام أسلوب «ويظل..»، وهو ليس مقصوراً على بدر السياب، كما قد يظن، فهذه مثلاً خاتمة قصيدة لبلند الحيدري<sup>(٩٥)</sup>:

ويدور فيها المقربان

تك. تك.

يا للجبان

يا للجبان متى سيومي بالوداع؟

وأظل أزحف فى صراع

هذه القصائد كلها تختتم بأسلوب «ويظل»، وهو أسلوب تنوعى كالسابق؛ لأنه يسلم المعنى إلى استمرارية مريحة وكأن الشاعر يقول للقارئ:

«وقد استمر على هذا...»، وبهذا ينتهى دوره، ويصح للقصيدة أن تنتهى.

وإنما المسئول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر. على أن هذه الطبيعة ينبغي ألا تعفى شاعراً ناصحاً من إنها قصيدته إنها فنياً مقبولة.

### عيوب الوزن الحر:

إذا كانت مزايا الشعر الحر الثلاث: الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت شراً للشاعر، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هذا الوزن؟ وإنما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحر نفسه، وأبرزها عيبان اثنان يرتكز كل منهما إلى تركيب التفعيلات في الشعر الحر، وستقف عندهما فيما يلي:

أ - يقتصر الشعر الحر بالضرورة على عشرة بحور من بحور الشعر العربى الستة عشر، وفي هذا للشاعر غبن يضيق مجال إبداعه. فلقد ألف الشاعر العربى أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعرياً بوافيها ومجزئها ومشطورها ومنهوكها، وقيمة ذلك فى التنوع والتلون ومسايرة مختلف أغراض الشاعر الكبير، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصاً ملحوظاً فيه.

ب- يرتكز أغلب الشعر الحر -ثمانية بحور منه من عشرة- إلى تفعيلة واحدة، وذلك يسبب فيه رتابة مملة، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته، وعندئذ أن الشعر الحر لا يصلح للملاحم قط؛ لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز إلى تنوع دائم، لا فى طول الأبيات العبدى فحسب، وإنما فى التفعيلات نفسها وإلا سئمتها القارئ. ومما يلاحظ أن هذه الرتابة فى الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعباً فى تنويع اللفظ وتوزيع مراكز الثقل فيها، وترتيب الأفكار، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النظم الملل.

### إمكانيات الشعر الحر ومستقبله:

مؤدى القول فى الشعر الحر إنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان؛ لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها؛ بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة

التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية. وأسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها، فقد أثبتت التجربة، عبر السنين الطويلة، أن الابتذال والعامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان.

والحق أن الحركة قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ سنة ١٩٥١، ولانظن هذا غريباً، ولا داعياً للتشاؤم. فلو درسنا الحركة من وجهتها التاريخية لوجدنا أنها لا تختلف عن أية حركة أخرى للتحرر، سواء أكانت وطنية أم اجتماعية أم أدبية. وفي التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات ومبالغتها في تطبيق مبادئ الثورة وسقوطها في الفوضى والابتذال قبل استقرارها الأخير؛ ولهذا نحس بالاطمئنان إلى سلامة الحركة، رغم مظاهر الرخاوة والإسفاف التي غمرتها.

وإذا كنت قد تنبأت في سنة ١٩٥٤ - في مقال لي نشرته مجلة الأديب - أن حركة الشعر الحر: «ستتقدم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق، ولا أحد مسئول عن أن شعراء نزرى المواهب، ضحلى الثقافة سيكتبون شعراً غثاً بهذه الأوزان الحرة»<sup>(١٤)</sup> - إذا كنت قد تنبأت بذلك، فأنا أجد نبوءتى تلك قد تحققت بكل حرف فيها. وإذا صح لى أن أطرح نبوءة جديدة، أبنيتها على مراقبتى للموقف الأدبي في وطننا العربي اليوم، فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولمسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية. على أن ذلك لا يعنى أنها ستموت، وإنما سيبقى الشعر الحر قائماً ما قام الشعر العربي وما لبثت العواطف الإنسانية، ولمسوف ينتهى التطرف إلى اتزان رصين، ويجنى الألب العربي من الحركة ثمراتها. وأما الشعراء الذين ذهبوا ضحايا لمزالق الشعر الحر، ولابد لكل حركة ناجحة من ضحايا، فحسبهم أنهم هم الذين أنقذوا الشعر من الهاوية، ولقد أعطونا نماذج للرداءة والتخبط تحميها من أن تقع في مثلها، فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث نون أن يدروا.



## الفصل الثانى

### الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر

لعل القانون الذى يتحكم فى حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد فى موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتدخل بعض جهاته وتعمل، وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضاً، فلا تملك الأمة إلا أن تلتجئ طائفة وتستسلم لهذا الزائر الذى يطرق الباب ملحاً. ولقد ألفت المجتمعات الانسانية عبر التاريخ أن تقابل التجديد فى كثير من الرتبة والتحفظ، فلا تتقبله إلا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزاً أقوى منها يدفعها إلى أن تحمى نفسها من هذا الطارق المريب. وقد ألفنا أيضاً أن نرى المجددين يسخطون على هذا التردد الذى يقابل به تجديدهم، ويرمون الجماهير بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع، على أن الخطرة الاجتماعية المتألمة لابد أن تجعلنا أقل لوماً للجمهور، فما هذا التحفظ فى الواقع إلا صوت التماسك والأصالة فى شخصية الأمة التى ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض، وإلا لم تعد أمة ولم يعد فى إمكانها أن تحفظ تراثها. إن التحفظ، بالمعنى البايولوجى، ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الإنسانى عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التى تعترضه، وذلك لأن تقبلنا لى رأى نصادفه يعنى فى حقيقة الأمر، أن نتهدم تهدماً كاملاً ثم نعيد بناء أنفسنا بحيث تلتئم هذه المادة الغريبة مع المواد السابقة التى اخترناها فى أذهاننا، ولذلك وحسب لا نستطيع أن نتكرم بقبول كل رأى يعرض علينا، وإنما لابد أن نترث ونقاوم. إن طبيعتنا تفرض علينا هذا التحفظ بإزاء الأفكار، كما تفرض علينا قواعد الصحة أن نتحفظ بإزاء الحالات المفاجئة من الحرارة والبرودة والضغط، والتحفظ فى الحالتين يتضمن المحاولة الدائبة لإعداد الفكر والجسم إعداداً متدرجاً لقبول الحالة الجديدة دونما تمزق أو أذى، ذلك أن كل رأى جديد يعرض للأمة يتضمن هزة كاملة لكيانها العقلى والنفسى، فلا تستطيع أن تقبله فوراً، وإنما لابد لها أن تعدل فى مضموناتها السابقة وتعيد تنظيمها حتى تلتئم مع الحالة الجديدة.

لقد كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض رد الفعل الأول الذى لقيته حركة الشعر الحر حين انبثقت أول مرة فى العراق، فقد قابلها الأدباء والجمهور بمقاومة غير مرحبة، ورفضوا أن يتقبلوها وعنوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربى. وإنما كانت فكرة إقامة القصيدة العربية على «التفعيلة» بدلاً من «الشطر» صامدة للجمهور لأنها سألته أن يحدث تغييراً أساسياً فى مفهوم الشعر عنده، وقد كان لا بد للجمهور العربى، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة، أن يتماسك فى وجه هذا الطلب المفاجئ، ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكاناً.

لقد ألف هذا الجمهور أن يحرص له شعراؤه القدماء ثلاث تفعيلات أو أربعاً فى وحدة ثابتة اعتاد أن يسميها الشطر، فإذا هو يفتح عينيه فجأة ذات صباح فيرى أمامه قصائد أشطرها لانتقيد بعدد معين من التفعيلات، فقد يرد شطر نو تفعيلتين يليه آخر نو أربع تفعيلات وثالث نو تفعيلة واحدة. اعتاد الجمهور أن يكون البيت نو الشطرين وحدة فى القصيدة، فإذا هو اليوم يقرأ شعراً حطم فيه استقلال البيت تحطيماً متعمداً قضى على عزله وأدمجه فى الأبيات الأخرى. كان العروضيون يتحدثون مثلاً عن وزنين متميزين اسمهما «الكامل» و«مجزوء الكامل»، فإذا الشاعر الحديث يدمج الوزنين حين يريد، ويعدهما وزناً واحداً لأن تفعيلتهما واحدة.

والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متألة فى علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال، ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض، كما يزعم الذين لامعرفة لهم به، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة فى ستة بحور من الشعر العربى تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد فى الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جليداً من صنع العصر.

وما كاد الجمهور العربى يتسامع الدعوة حتى أسرع إلى رفضها وأساء الظن بها واتهمها. وكانت أحب التهم إلى قلوب المعارضين أن الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبة الأوزان العربية القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مولعهم الشعرية. قالوا إن الحرية من القيود العروضية استسلام إلى السهولة والرخاوة ولجوء إلى الترف، وإن هذا الشعر الحر قضية هينة يسيرة يستطيعها حتى من لم يكن شاعراً. والواقع أنه ليس من الثابت فلسفياً أن الحرية

أسهل من اتباع القيود. ولعل الأمر أن يكون على العكس. وذلك لأن كل حرية، على الإطلاق، تتضمن مسئولية. لقد كانت الإنسانية في كل زمان ومكان حريصة على قيودها فبقيت تجربها وتمسك بها مع أنها تحز عنقها وذراعيها، لا شيء إلا لأن هذه القيود تحمي من متاعب الحرية ومسئولياتها ومآزقها، وما القيود، إذا تأملنا، إلا طرق ممهدة مرصوفة تعطى الإنسانية الأمان والشعور بالاستقرار. إنها أشبه بسياج عال يحمي المحبوسين فيه من احتمالات الضلال. والذهن الكسول يجد في القيود راحة؛ لأنها تقيه مشقة الاختيار ومخاوف الاستقلال. وعلى هذا الأساس وضعت المجتمعات القوانين الصارمة والنظم ورصفت الخطط المفصلة لكل مسلك إنساني. إن الحرية خطيرة؛ لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه، وإن يقوى على مخاوفها إلا من كان شديد الثقة بنفسه. وإذا كان التقييد رصفاً لطريق واضح لا تنبيه فيه الخطى، فإن الحرية تترك الإنسان وحيداً بإزاء عشرات من الطرق عليه أن يختار منها ما يلائم رغباته وظروفه، وإنه ليدري أن بعض هذه الطرق قد تورده موارد الهلاك والدمار، لذلك يؤثر أغلبية البشر أن يقبلوا القيود ويعيشوا في ظلها آمنين، ولعلهم في صميم أنفسهم ينظرون إلى الحرية وكأنها مقامرة غير مضمونة أو معاهدة مع الشيطان، وهذا محزن للذهن المتأمل، غير أن الإنسانية، كما قلنا، تؤثر سعادتها وسلامتها على كل شيء آخر، ومعها الحق.

على أننا، ونحن نفند مزاعم المعارضة، غير مضطرين إلى الاكتفاء بفكرة نظرية حول الحرية، فإن الشعر الحر الذي يملأ الكتب والصحف اليوم يمدنا هو نفسه بالدليل على أن الحرية أصعب من التقييد، فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الإحصاء وقارنا بين الأغلاط العروضية الواردة في الشعر المعاصر، قبل الشعر الحر وبعده، لدلت النتائج على أن من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الأسلوب الحر في أغلاط الوزن والزحاف. وأبرز دليل على ما نذهب إليه أن الشعارين نزار قباني وفدوى طوقان ينظمان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة، فلا تقع أغلاط الوزن إلا في قصائدهما الحرة. وإن الناقد العروضي ليبترسم عائرًا حين يرى هذه الظاهرة الطريفة، فلن يرتاب أحد بسمو شاعرية نزار وفدوى، وقد اعترف لهما العصر برهافة السمع. ولكن الشعر الحر كله مزالق، وهو ينصب شركًا، فإذا لم يكن الشاعر على حذر، كان من السهل أن ينتقل فجأة من الرجز إلى السريع أو المنسرح لمجرد أن (مستفعلن) تتصدر البيت.

## الشعر الحر اندفاعاً اجتماعية:

كان السؤال الذي انصبت حوله مناقشات المعترضين على «البدعة» يتركز حول الأسباب الداعية التي دفعت هذه «الفئة الضالة» من الشباب إلى تبني حركة لقلب الأوزان العربية، وقد ذهبوا في التأويل مذاهب شتى، فقال بعضهم إن الشباب مولع بالإغراب والشنوذ، وقال آخرون إن الجيل الجديد كسول يضيّق بالجهد ولا يصبر على مقاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة فتخلص إلى السهولة، ورأت فئة ثالثة أن الحركة بمجملها منقولة عن الشعر الأوروبي ولا علاقة لها بالشعر العربي.

والحق أن هذه المزاعم لاتخلو من مثل ذلك الصديق العفوى الذي نجده مصاحباً حتى لأكثر الأحكام بعداً عن رصانة التأمل ووضوح القصد. ولعل السذاجة في الحياة الإنسانية لاتخلو من الحكمة خلواً تاماً مهما بلغت درجتها، غير أن في أمثال هذه الأحكام المتسريعة، على كل حال، تفاضياً لايسكت عنه عن بعض الحقائق الأولية المتعلقة بالمجتمعات ونموها وتطورها. أفترأه من الممكن أن تنشأ حركة في مجتمع ما، ويستجيب لها جيل من الناس علي مدى عشر سنين بطينة طويلة نون أن تمتلك جذوراً اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه؟ أمن الجائز أن تنبعث هذه الحركة من أعماق الفراغ والسكون دونما جنور ولا روابط ولا مسببات؟ وما الذي يجعل حركة ما تظهر في عصر معين دون عصر؟

في الواقع أن الأفراد الذين يبدعون حركات التجديد في الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانه وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه، ولاينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة. ويغلب أن يكون الفرد المبدع غير واع حقاً لهذا التصدع، غير أنه، مع ذلك، يندفع إلى التجديد الذي يعوض عما تصدع، وهو في هذا مقود بمحتمات بيئية قاهرة لاقدرة له على مقاومتها. إنه ليشعر بضغط داخلي مستبد يدفعه دفعا إلى إحداث هذا الجديد، ولعله في اندفاعه إلى الإبداع ينساق بعين الدافع القسري الذي يجعل ماء ذا مستوى عالٍ يندفع إلى أول بقعة منخفضة يصادفها ولايكف حتى يملأها، إن تشبيهنا هذا ليس رديئاً، فلعل علم الاجتماع يقرنا على هذا الاعتراف بسطوة التيارات الاجتماعية على الذهن الإنساني. هذا بالإضافة إلى أن ما يسمونه بدعوة «الفن للحياة» تستريح إلى مثل هذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الجذر الأساسي لكل حركة أدبية،



ولعل الدليل على أن حركة «الشعر الحر» كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأنها قد فشلت جميعاً، فما زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلطم حتى اضطر مؤتمر الأباء العرب الثالث في القاهرة إلى أن يعترف به رسمياً ويدخله في أبحاثه الرئيسية. وهل في وسع المهاجمات، مهما قويت وأصرت، أن تقطع حركة انبعثت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربي؟ إن حركة ما ليست عرضاً خارجياً يسهل نزعه بمقال أو مقالات، بمقاطعة أو استنكار. وهذا لأنها، كما قلنا، اندفاع محتوم لملء وإقامة تصدع، والحق أن في إمكاننا أن نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبثق اليوم في حياتنا، في مختلف المجالات.

إن العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحر ينبثق، كثيرة. ولكننا سنحصى منها في بحثنا هذا أربعة. كلها كما سنرى، تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية العامة للفرد العربي المعاصر، وترتكز إلى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحر نفسه.

## ١- النزوع إلى الواقع:

تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا. وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده؛ لأنه، من جهة، مقيد بطول محدود ل شطر ويقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزييق والجمالية العالية.

أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفاً وتبيداً للطاقة الفكرية في شكلها لانفع لها، في وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر. إنه يكره أن يضع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطبق. ولعل الرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذي يريد البناء؛ وذلك لأنها تقيد الحركة. والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع. إن مشكلات العصر تتناوب وهو لا يجد وقتاً لترف القيود وبطر القافية الموحدة، ثم إن فروض العمل والحياة المنتجة تتطلب أن يخلق لنفسه أسلوباً أكثر حرية

وأقل هبية وجلالاً، وهو، فى هذا، أشبه بإنسان يشتغل فلاحاً ويضايقه أن يلبس ثياباً أنيقة مترفة؛ لأنه يحتاج إلى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرة على العمل، ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق أسلوب الشعر الحر ببساطة أسلوبه وظلوه من الرصانة.

أما الغنائية فهى تنشأ عن الموسيقى العالية فى الأوزان القديمة، ومن ثم فهى تعطى تلك الأوزان جواً من العاطفة المصطنعة والخيال. والغنائية ملازمة للتقييد؛ لأنها تتضمن مبالغة وإسرافاً فى العواطف. فما يكاد الشاعر يقع فى مازق القافية الموحدة ويتلصق عند البيت الواحد حتى يعتريه إحساس بأنه لايعبر، وإنما يكتب شيئاً مترفاً تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التى تقف فى آخر البيت وتمصر على أن تكون أبرز ما فيه، ولعل هذا الإحساس بالترف والفراغ هو الذى يجعل الشعر القديم حافلاً بالأجواء المثقلة بالعنبر ونسيم الصبا والثياب الحريرية تجرها فتيات ناعمات لا عمل لهن سوى الدلال ونوم الضحى. إن الشاعر المعاصر -وهو فرد فى مجتمع يعمل ويبنى- يضيق بهذا الجو الكسول النعسان، وهذه الجمالية المفروضة فرضاً، إنه يريد أن يكون شعره مفكراً، إيجابياً، طويل العبارة، فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية فى الأبحر الشطرية، وهو ينفر من هذه النبرة العاطفية الموسقة؛ لأنها لا تلائم نزوعه إلى العمل والنشاط، ومن ثم فهو يريد أن يحطمها ويخرج من قمقم الأحلام وأوهام ألف ليلة وليلة. لقد وجد فى الشعر الحر مهرباً من هذا الجو المثقل بالجوارى والحرير وأشعة مصباح علاء الدين، وهو يطلب الواقعية حتى إذا كانت قاسية خشنه، فيمد يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتهما.

وأما لماذا يصلح الشعر الحر للتعبير عن حياة ليس الجمال الحسى غايتها العليا؛ فلأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية. وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين فى حركة الشعر الحر جنود الرغبة فى تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربى الجديد دونما ضباب ولا أوهام.

## ٢- الحنين إلى الاستقلال؛

يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعرى معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التى تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب فى أن يستقل

ويبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات العصر، يريد أن يكف عن أن يكون تابلاً لامرئ القيس والمتنبى والمعرى، وهو فى هذا أشبه بصبى يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهم. ويعنى هذا أن لحركة الشعر الحر جنوراً نفسية تقرضها، وكأن العصر كله أشبه بقلام فى السادسة عشرة يرغب فى أن يعامل معاملة الكبار فلا ينظر إليه وكأنه طفل أيداً.

إن حرقة الاستقلال هذه تساهم إلى حد ما فى دفع الشاعر الحديث إلى البحث فى أعماق نفسه، عن مواهب كامنة غير مستغلة وعن مقدرات وخصائص يمكن أن تتشذ وتبرز فتعطيه شخصية متفردة تميزه عن أسلافه، وقد وجد فى الثورة على القوافى الشعرية متنفساً لهذه الحرقة إلى الاستقلال فثار عليها. ولاربيب فى أن هذه النزعة هى تفسير ما نراه من إيغال بعض الناشئين من الشعراء فى التطرف والاندفاع، وقد ظنوا أن الأوزان القديمة عاطلة عن القيمة، وتعالوا حتى على القواعد الشعرية التى رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة. وإن يصعب على الناقد المتزن أن يغفر لهؤلاء المتطرفين نزق أشطهرهم ورعونة قوافيهم ما دام يدرك الأساس النفسى للمبالغة التى سقطوا فيها.

### ٣- النفور من النموذج:

من طبيعة الفكر المعاصر عموماً أنه يجنح إلى النفور مما أسميه (بالنموذج) فى الفن والحياة، وأقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرها وتنويعها، وتلاحظ فكرة النموذج فى الفن الإسلامى القديم فيما نرى على جدران المساجد والقصور وقبب الجوامع ومناشرها، حيث يقوم التزيين على أساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة، أو مجموعة وحدات منضمة فى وحدة أكبر، على أن تراعى فى التكرار النسب المضبوطة ضبطاً دقيقاً. إن الأساس الذى قام عليه هذا الفن العربى عين الأساس الذى قام عليه شعرنا القديم، فقد كان الشطر أو البيت يتخذ وحدة، ويحافظ الشاعر على عزلة هذه الوحدة يتحاشى التضمين الذى مر تعريفه مراعيًا المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التى يكررها إلى نهاية القصيدة.

وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر فى نظام الشطرين، فوجده يبيع له شكلاً مقيداً بنمط معين ذى طبيعة هندسية مضغوطة. إن الأشطر المتساوية والوحدات المعزولة لابد أن تفرض، على المادة المصبوبة فيها، شكلاً معائلاً يملك عين

الانضغاط وتساوى المسافات، أو لنقل أن هندسية الشكل، لابد أن تتطلب هندسية مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل، وذلك بمعزل عن حاجة السياق، والقوال تفرض شكلها على المادة التي تنضغط في داخلها. وإذا كانت القصيدة الشعرية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة فإن المادة التي يعالجها الشاعر لابد أن تصبح هي الأخرى ذات مسافات متناسقة، وذلك بحكم قانون خفى يربط بين الشكل والمضمون، ويجعل الواحد منهما مؤثراً في الآخر، متأثراً به في الوقت نفسه.

وأبسط نتائج هذا الإلزام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات إلى أن تنتهي بانتهاء الشطر، وإذا امتدت فإلى نهاية البيت حيث القافية الموحدة تنتصب شامخة وتبنى جداراً متيناً يصعب على المعنى أن يتخطاه، ونحن نعلم يقيناً أن من شروط البيت الجيد عند العرب أن يكون مستقلاً في معناه وصياغته عما بعده، بحيث دعوا «التضمين» عيباً فادحاً من عيوب الشعر. يضاف إلى هذا أن الشطر لايسمح للشاعر بأن يستعمل عبارة أقصر منه، فكان لابد للشاعر أن ينهي العبارة معه، وهكذا فرضت الأشطر المتساوية أن تكون العبارات متساوية إلى حد ما، أو مقسومة إلى قسمين متساويين، وفي هذا ما لا يروق للشاعر الحديث الذي يميل إلى التعبير فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين أحياناً، وقد يروق له أن تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة، وقد يجب أن يقف في نصف الشطر، ويبدأ عبارة جديدة تنتهي في نصف الشطر التالي. وكل هذا يعينه على إحداث أثر معين أو إثارة حالة نفسية يقصدها، والحقيقة أن هذا هو ما نصنعه في الحياة أيضاً. فلو أصغينا إلى رجل عامى يقص حكاية لالتفتنا إلى ما يحدثه تنويع الأطوال في عباراته من أثر عميق في المستمعين. وهذا ما يحرم منه الشاعر الذي يستعمل طريقة الشطرين والقافية الموحدة.

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية. الواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية، ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشاق إلى أن يحدث فوضى صغيرة في مكان منه، فيريك النموذج ويخرج على الرتابة، ولهذا أمثلة كثيرة في مبانينا وبرامجنا وحياتنا. ولم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقاً تاماً. والواقع أن الحياة

نفسها لالتسير على نمط واحد ولانتقيد بنسبة ثابتة في أحداثها، وإنما تجرى بلا قيد، لا بل إن اللغة وهي منبع كل فكر وكل شعر، لاتباع نماذج. إننا نتكلم بحس الحاجة فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسى مفروض. ولذلك ثار الشعاع المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة، ويات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير.

#### ٤- الهرب من التناظر:

في طفولتنا كانت البيوت التي يعيش فيها الناس ببغداد بيوتاً شرقية في بنائها، تتوسطها ساحة واسعة قد تكون فيها حديقة صغيرة يطلقون عليها اسماً فارسياً هو «البقجة»، فكان البناء يحيط بهذه الساحة من جهاتها الأربع. وإذا أنظر الآن إلى الورا، ألاحظ أن نظام الشطرين الخليلى فى الشعر كان متناسباً مع هذا الطراز فى البناء؛ لأن الشطرين تتوسطهما فسخة أو سكتة فى وسط البيت.

والواقع أن شكل البناء هذا، قد كان هو المستعمل فى البلاد الإسلامية منذ العصر الأموى فيما أعلم؛ لأننى شاهدت فى متحف دمشق الوطنى نموذجاً كبيراً لقصر الخليفة هشام بن عبد الملك، فكان مبنياً على الطراز نفسه: ساحة واسعة فى الوسط فيها الحدائق، تحف بها مباني القصر من أربع جهات. ولسنا ندرى كيف كانت قصور ملوك المناذرة والفساسنة تبنى فى الجاهلية، وإن كنت لا أستبعد أن تقوم على النسق نفسه مادام هناك ارتباط خفى بين شعر الشطرين وطراز المبانى.

وفى ما بعد، عندما راحت بغداد القرن العشرين تتسع إلى الضواحي، بدأ الناس يبنون بيوتهم على الطراز الغربى المعدل فلا يستيقون ساحة وسط البيت، وإنما يجعلون الفسخة أمام البيت ووراءه -حدائق- ولكن تأثير نظام الشطرين الشعري بقى نافذ المفعول فى طراز البناء؛ لأن المهندس كان حريصاً دائماً على تشييد بيت له جانبان متناظران تمام التناظر، فالجانب الأيمن يشبه الجانب الأيسر كل الشبه بحيث لو مددنا خطأ وسط البيت لكانت الجهتان متطابقتين. وقد استمر هذا النسق المتناظر مسيطراً على مباني مدينة بغداد إلى حوالى سنة ١٩٥٥.

وفى سنة ١٩٤٩ ظهرت مجموعتى الشعرية (شطايا ورماد)، وفيها الدعوة الأولى إلى الشعر الحر. وإذا أنظر الآن إلى الماضى، أحس أننى إنما ثرت على طريقة

الشرطرين الخيلية، نفوراً من المنزل المتناظر الذي يتطابق جانبيه تمام التطابق، والحق أنني كنت أستشعر ضيقاً شديداً بنظام البيوت في بغداد، كنت كلما رأيت مسكناً متناظراً شعرت بنفسى تضيق وتظلم، ولم يخطر على بالي أنني إنما دعوت تلك الدعوة الحارة، إلى إقامة الشعر على أشطر غير متساوية، تفعيلاتها غير متناسقة في العدد؛ لأننى أدعو أيضاً إلى تغيير نظام المباني، ولأننى أنفر من التناظر وأتعطش إلى هدمه والثورة عليه.

وعندما استجاب كثير من شعراء العصر إلى دعوة الشعر الحر بدأ طراز المباني يتغير. وماذا نجد اليوم؟ لقد أصبح المهندس، حين يبني بيتاً أو عمارة، يعتمد ألا يجعلها متناظرة، فما يكاد يلاحظ أقل ميل إلى هذا التناظر، حتى ينزل بالنسق فوضى من نوع ما، تخلخله ولو على شكل رسوم وخطوط وألوان لا نموذج فيها، ولا مقياس لها، وإنما هي نثر لا تخطيط.

وعلى هذا، تكون سطوة الشعر الحر على الحياة العربية اليوم، ناشئة عن أننا نتأثر بطراز المباني التي نحيا فيها، وهي مبان ثائرة على التناظر ثورة واضحة لكل ذي بصر. وإنى لأؤمن إيماناً قوياً بأن الشعر والفن ليسا معزولين عن الحياة، وإنما يرتبطان بها ارتباطاً كاملاً. ومن ثم فإن تخطيط شوارعنا الحديثة وطراز مبانيها لا بد أن يؤثر تأثيراً مباشراً في شعرنا وفنونا. وهذا هو الحذر الكامن وراء سطوة الشعر الحر على حياتنا الحديثة، في ظنى. وعلى ذلك، فإن الذين ينادون بضرورة القضاء على شعر التفعيلة الذى لانسق ثابتاً له، إنما يتفاقلون عن طراز بيوتنا وأشكال شوارعنا، وينسون أنها لا بد أن تترك طابعها على أذهاننا وميولنا النفسية وتدفعنا إلى جهة معاكسة للتناظر الذى ننفر منه اليوم، ونحاول دائبين أن نحدث فوضى تخل به ولو إخلالاً جزئياً.

## ٥- إيثار المضمون

يتجه الفرد العربى المعاصر على العموم إلى تحكيم المضمون فى الشكل، وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر إلى الإنشاء والبناء، وهو ميل عام يستوعب مختلف مظاهر حياتنا، إن الشكل والمضمون يعتبران فى أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه إلا بتهديمه أولاً، والنقد العربى المعاصر جدير بأن يلتفت إلى هذه الوحدة الوثيقة، وينب إلى ما فى الفصل بين وجهيهما من خطر على الفكر والأمة.

غير أن الحركات الاجتماعية والأدبية لاتخضع للمنطق العقلي؛ وإنما يتحكم فيها قانون التطور الاجتماعى. ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الذى غلبت فيه على الشعر العربى القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التى لاتعبر عن حاجة حيوية. ووجد الشاعر الحديث نفسه خلقاً لأجيال من الشعراء يكتبون الألفاظ والمحمل والتشطيرات ولزوم ما لايلزم وكل ما يدل على أنهم لايريدون إيصال مضمون لازم معين إلى قرائهم، وإنما مهمهم أن يخلقوا أشكالاً مجردة ذات قيمة ظاهرية وحسب. وقد كان رد الفعل المباشر، عند الشاعر المعاصر، أن يتجه إلى العناية بالمضمون، ويحاول التخلص من القشور الخارجية. وكانت حركة «الشعر الحر» أحد وجوه هذا الميل؛ لأنه، فى جوهره، ثورة على تحكيم الشكل فى الشعر. إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيماً يراعى نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحركة للمعانى التى يعبر عنها. ونظام الشطرين، كما سبق أن قلنا، متسلط، يريد أن يضفى الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن، والقافية الموحدة مستبدة؛ لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه فى البحث عن عبارات تتسجم مع قافية معينة ينبغى استعمالها، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضى الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعانى التى تملأ نفس الشاعر. وكل هذا إثارة للأشكال على المضمونات، بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها، وأن يبدع منها أنماطاً تستنفذ طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة، إن كل ميل إلى تحكيم الشكل فى المعنى يفيظ الشاعر المعاصر ويتحده، وهذا هو السبب فيما نراه من مبالغة بعض الناشئين فى استعمال الأوزان الحرة حتى كانوا ينبئون الأوزان القديمة نبذاً تاماً.

هذه العوامل الخمسة تبدو لنا العوامل الرئيسية التى أحاطت بحركة الشعر الحر، ولكنها ليست العوامل كلها. إن من الممكن أن ننظر إلى الحركة من زوايا أخرى، فنرى فيها مظهرًا لضيق الشباب بهالة التقديس التى يحيط بها النقاد العرب أدبنا، وكان هذا الأدب كمال لاغاية بعده. ولعل التقديس يعد فى نظر الجيل العامل نوعاً من الجمود، وذلك يتضمن فكرة التحقق والاكتمال والوصول، وهى فكرة تجعل العمل والجهد شيئاً لا داعى له ولا فائدة فيه. وقد يكون جيلنا متبرماً بمضمونات الشعر القديم، وعندما وجد أن أشياء الماضى تعشعش فى هذه الأوزان قرر أن يتركها فترة لتبنى كياناً شعرياً فى أوزان جديدة ريثما يتاح له الاستقلال الكامل فيعود إلى هذا القديم بنظرة أصفى وفهم أعمق.

وإنه ليهنأ أن نشير إلى أن حركة الشعر الحر، بصورتها الحقة الصافية، ليست دعوة لنبد شعر الشطرين نبذاً تاماً، ولا هي تهدف إلى أن تقضى على أوزان الخليل، وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمى إليه أن تُبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة، ولا أظنه يخفى على المتابعين أن بعض الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحر. ولذلك لا نرى وجهاً نبرر به ميل بعض الناشئة إلى أن ينظموا شعرهم كله بالأوزان الحرة (وقد تناوأت هذه الظاهرة بالنقد في الفصل السابق)، غير أن التطرف شيء مألوف في تاريخ الدعوات الأدبية والاجتماعية. وتحسب أن كل حركة تبدأ متطرفة أولاً، ثم ترتد إلى الاعتدال بعد أن تشذبه التجارب وتصلقها الحاجة، ثم إننا على يقين من أن كثيراً من المغالين في استعمال الشعر الحر سيرتدون في السنين القادمة إلى الاعتدال والاعتزان، ويعوبون إلى الأوزان الخيلية فيكتبون بها بعض شعرهم.

أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة، تقلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها، وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر. وكأن من الممكن، على الإطلاق، أن نبدع نحن شيئاً لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل إليه منذ ألف سنة. والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع الجديد، ولعل إنكار القديم والمغالاة في التفوق منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم، وقد لا يكون غريباً أن يحس الفرد العربي، في هذه الفترة من حياته، بشيء من هذا. ولكننا على ثقة من أنه، وهو سليل هذا التراث الخصيب، لا يمكن أن يبقى في هذا المستوى طويلاً، ولابد أن يسيطر على أبعاد نفسه كلها في المستقبل القريب. وإذا ذاك سيبدو له الشعر الحر نقطة صغيرة في تاريخه الكبير. وسيدرك، أول مرة، أن أوزانه التي ابتكرها قد بلغت مرحلة النضج وباتت جزءاً حياً من تاريخه الأدبي العريق.



**الباب الثاني**  
**الشعر الحر باعتباره العروضي**  
**- عروضه العام**  
**- ومشكلاته الفرعية**



## الفصل الأول

### العروض العام للشعر الحر

#### توطئة:

لعله شيء لا ريب فيه أن كثيراً من الشعراء الذين تلقوا الدعوة إلى الشعر الحر في حماسة لا يعرفون حتى الآن الغرض منها، إن بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة إلى تجديد الموضوع في القصيدة العربية، وبعضهم يظن أن غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه الواقعية في الشعر. ولئن كنا لاننكر أن هذه الظنون وأمثالها لا تتعارض مع طبيعة الشعر الحر، غير أننا نلج مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأسطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوئد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة. إننا، مع الشعر الحر، بإزاء دعوة إلى دراسة الإمكانات التي تقدمها محور الشعر العربي الستة عشر للشاعر المعاصر الذي يهيم التعبير عن حياته في حرية وانطلاق. وما لم يدرك الشاعر العربي خطورة موقفه في هذا المفرق الموسيقي من تاريخ الشعر العربي، ومدى ما يمكن أن يسقط فيه من أغلاط ثوقية وعروضية وهو يندفع، فإن حركة الشعر الحر تسقط يوماً بعد يوم في هاوية مبتذلة ما كنا نحب أن نصير إليها.

وإنه ليخيل إلى من يراقب ما تنشره الصحف الأدبية من هذا الشعر أن شعراء يتناولون الأوزان الحرة ويلعبون بها كما يلعب طفل غير مسئول حزمة أوراق مالية عالية القيمة. إنه فرح بلمسها الناعم، بخشخشة ورقها، بألوانها ورسومها، إنه يكسها ويدعكها ويغترها ويمزقها ثم يقف متفرجاً منتشياً بما صنع، غير منتبه إلى ما بين يديه من ثروة. وإن ينكر أحد أن في محور الشعر العربي إمكانات موسيقية غنية في وسعنا أن نستخرجها إذا نحن كففنا عن اللعب بالتفعيلات وصفها وتلوينها وغترتها على أسطر متتالية فارغة من المعنى. والحق أنه إذا كانت اثنتا عشرة سنة من الشعر الحر لم تصح شعراء من السكر الأولى التي جات بها فرحة الحرية، فإن الأمر لا يبشر بالخير الكثير.

هذا قد كان موقف الشعراء أنفسهم من الشعر الحر، فماذا كان موقف الجمهور؟ لعلنا كلنا نعلم أن أغلب القراء -وبينهم ناظمون متمكنون- ما زالوا يجهلون الأساس العروضي الخليلي للشعر الحر. إن طائفة منهم تحسبه نثراً لا وزن له مرصوفاً على أسطر متتالية بدافع رغبة صبيانية في نفس كاتبه، وأنا أميل إلى أن أعتقد بأن الجمهور غير ملوم في فكرته هذه، فإنما روج لها بعض الشعراء الكبار من الجيل الماضي، وقد راحوا يصرحون، في لذة لاتخلو من التشفى، إن الشعر الحر ليس موزوناً وإنما هو نثر، وبذلك ساهموا في هدم الناحية العروضية من الشعر الحر. ولعلنا أن ندافع حتى عن هؤلاء الشعراء الكبار، ذلك أن أكثرهم لم يكونوا نقاداً للشعر يوماً بحيث يستطيعون الكتابة عن ظاهرة عروضية خالصة مثل الشعر الحر، وإنما يقع أكثر اللوم على النقاد الذين أهملوا الشعر الحر كل الإهمال، فلم يحاول أى منهم أن يكتب بحثاً أو كتاباً يتناول فيه حركة الشعر الحر من جانبها العروضي. وقد كانت الأبحاث القليلة التى نشرت لى منذ سنة ١٩٥٢ فى مجلتى الأديب والآداب<sup>(١٥)</sup> وغيرهما هي- فيما أعلم ولعللى لم أتابع المنشور كله- الأبحاث الوحيدة التى عُنيت بعروض الشعر الحر وألحت فى دعوة النقاد والشعراء إلى الالتفات إليه.

وأما الناحية التى عُنى بها النقد العربى فى دراساته حول الشعر الحر، فقد كانت غالباً ناحية موضوعاته ومعانيه والصور فيه. فكان الناقد يكتب فصلاً عن عشرات من القصائد الحرة دون أن يشير ولو بسطر إلى الناحية العروضية منها، مع أن تلك القصائد التى كان الناقد يتحدث عنها كانت مشحونة بالأخطاء الوزنية، وإن المراقب الحريص على مستوى نقد الشعر فى وطننا العربى ليتسائل فى اهتمام عن سبب هذا: أترى هؤلاء النقاد لا يتحسسون الوزن ولا يستشعرون الخطأ العروضي؟ أم ضعيفو الشعور بموسيقى الشعر بحيث لاتصك أسماعهم كل تلك النشاطات والأغلاط؟ أم أن لمسلكتهم تعليلاً آخر أعمق جنوراً؟

من الحق أن نقول إن طائفة من هؤلاء النقاد الذين يكتبون عن الشعر الحر دون أن يتعرضوا للأخطاء العروضية فيه يملكون حس النقد وملكة التذوق، ويستجيبون للشعر على أجمل ما نحب لهم. ومن الثابت عندي أن بعضهم قد مارسوا نظم الشعر السالم من الأخطاء بأسلوب الشطرين. وإنما يكمن إهمالهم للناحية العروضية من الشعر الحر فى ظاهرة أعمق بدأت تشيع فى الجو الأدبي بعد الحرب العالمية الثانية، وأعنى بها ظاهرة الرومانسية فى النقد. ومنبع هذه الظاهرة فى أدبنا العربى، شيوع

تلك النظريات التعبيرية Expressive Theories التي نالت أن الشاعر ملهم، وبأن الأوزان تنبثق مغنية في أعماقه دون أن يحتاج إلى دراسة العروض وأوزان الشعر. لقد سرت هذه النظريات إلى مفاهيم النقد نفسها، فقالوا بأن الناقد نفسه ملهم بحيث تتبع الأحكام من كيانه دون أن يميز القواعد بوضوح، وظنوا أن الارتكاز إلى القوانين الأدبية الدارجة يقلل من قيمة الناقد باعتباره موهوباً يركز إلى الفطرة المبدعة ولا يحتاج إلى الدراسة العلمية. يضاف إلى ذلك أن الناقد العربي - وهو يدرس شعر شاعر يحتقر العروض لأنه ملهم - أصبح يكره أن يركز إلى قواعد العروض حذراً من أن يسئ إلى ذلك الشاعر الملهم بتبنيه إلى القواعد التي تتعارض مع إلهامه وموهبته.

ومهما يكن من أمر الأسباب، فإن نقادنا المحدثين أصبحوا ينطوون على الاستحياء من علم العروض ويؤثرون إقصاءه عن قيم النقد وأصوله، وكأن شعرنا أجمل وأرق وأسمى من أن يقاس بالمقاييس الموضوعية التي استقرأها أسلافنا عبر القرون من آلاف القصائد العربية القديمة. وقد حان لنا أن نحارب هذه النزعة الخجول في النقد، خاصة في هذه السنين التي تعرض خلالها الشعر إلى هزة غير هينة بسبب قيام حركة الشعر الحر. وما دام الشعر الحر - في أساسه - دعوة إلى تطوير الشكل، ما دام يتناول الأوزان والتشكيلات والقوافي، فليس في إمكاننا أن نتقده إلا على أساس موضوعي من علم العروض.

على أن دعوتنا إلى العودة إلى علم العروض، ونفص الغبار عنه من أعماق المكتبة العربية، لا ترمي إلى تقييم الشعر الحر وتقويمه وحسب، وإنما نقصد بها أيضاً إلى أن نجد للشعر الحر أصولاً أرسخ تشده إلى الشعر العربي القديم وتضمه في مكانه من سلم التطور، بحيث يقتنع القارئ الموسوس بأن وزن الشعر لم يحطم على أيدينا، وأننا لانقل حرصاً عليه من أي شاعر قديم مخلص، وسرعان ما سنكتشف أننا نحتاج إلى أن تطور الدراسات العروضية التي توقف نموها منذ زمن ولم تلحق بسائر فروع العلوم العربية، فقد تطور الشكل في الشعر العربي بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفي تمام الكفاية في نقد الأشكال الجديدة التي نمت اليوم، وبات ضرورياً أن تطور العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر. وإنه لطبيعي تماماً أن تظهر الأنماط أولاً، ثم تعقبها القواعد التي بها يقاس الفاسد منها، وهذا لأن النمط خلق تندفع به طبيعة فنان تلهم روح العصر، وأما القواعد فهي مجرد استقراء واع.

## الشعر الحر أسلوب

أول ما ينبغي لنا أن نفعل ونحن نضع عروضاً للشعر الحر أن نحدد مكانه العام في كتاب العروض العربي، وسوف نقرر بدءاً أن الشعر الحر ليس وزنًا معينًا أو أوزانًا -كما يتوهم أناس- وإنما هو أسلوب في ترتيب تقاعيل الخليل تسخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة، ولذلك فإن أول مدخل ينفذ منه الشعر الحر إلى كتب العروض أن يحصى مع الأشكال الشعرية العامة التي تدرسها، وأنا أقترح أن ينص كتاب العروض على أن العرب -منهم نحن المعاصرين- قد كتبوا الشعر على أساليب تنحصر فيما يلي:

### أ- أسلوب البيت (المشطرين):

ومنه أكثر الشعر العربي، وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع، أو ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع، أو أربع تفعيلات كما في المتقارب والبسيط.

ولا يشترط فيه أن يكون العروض والضرب متساويين، وإنما يباح في أحدهما ما لا يباح في الآخر، كما في قول عمر أبو ريشة. من (الرملة) (١٦):

كنتُ كالملّاح في لجّته      كسرتُ مجدافهُ الرّيح فتأها  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن      فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويحافظ الشاعر على نمط الأشطر عبر القصيدة كلها، فتتبع صدور الأبيات قانونها الذي هو حذف السبب الخفيف من «فاعلاتن» وبذلك تصبح «فاعلن»، كما تتبع الأعجاز قانونها في تناسق لا يخرج عليه الشاعر إلا في البيت المصروع (الذي يجري الشاعر على صدره قانون العجز ويختمه بضربه)، ومن الغلط بيت الشاعر على محمود طه من بحر (الرملة):

يا لها! كيف استقرّت ثم فرّت      لحظة مرّت ولكن ما وعّاها

فقد خرج شطره الأول على عروض (الرمل) المباح فى غير ما (تصريح) مع أن قصيدته هذه قد حافظت على القانون فى أبياتها جميعاً<sup>(١٧)</sup>.

وإنما يباح عدم تساوى العروض والضرب؛ لأن هذا الشعر ذو شطرين، وذلك هو النمط العربى فى كل شعر يجرى على هذا الأسلوب.

### ب- أسلوب الشطر الواحد

وهو شعر يتألف كل شطر فيه من تفعيلات ثابتة العدد عبر القصيدة كلها، ويكون له ضرب واحد لا يتغير ومنه ما يسمى فى الأدب العربى بالأرجوزة. وكان العرب يجعلونها موحدة القافية كما فى أشطر امرئ القيس:

تطاول الليل علينا دُمُون

دُمُون إنا ممشر يمانون

وإننا لأهلنا محبُون

وقد نَوَّعوا القوافى فى العصور التالية حين نظموا الأراجيز العلمية مثل الألفيات فى النحو وغيرها.

وقد ينظم الشاعر شعراً ذا شطر واحد ثابت الطول من أى بحر يختاره كما فعل على محمود طه فى قصيدته (ميلاد شاعر) من «الخفيف»<sup>(١٨)</sup>:

ادخلوا الآن أيها المحسنونا

جنة كنتم بها تومنوننا

اجملوها من البدائع زونا

واملئوها من الجمال فنونا

املئوها فتناً وليس فتوننا

وانشروا الصفو فوقها والسكونا

### ج- أسلوب الموشح:

وهو شعر يجمع بين أسلوب الشطر الواحد وأسلوب الشطرين. وتكون أطوال  
أشطر الموشح متساوية، كقول الشاعر من البحر السريع:

عبث الوجد بقلبي فاشتكى      ألم الوجد فلبت أدمعى  
أيها الناس فؤادى شغفٌ  
وهو من بنى الهوى لا ينصف  
كم أداريه ودمعى يكفُ  
أيها الشادن من علمكا      بسهام اللحظ قتل السبع

وقد تكون أطوال الأشطر غير متساوية كما فى الموشح التالى مما شاع فى  
العصر الأندلسى المتأخر، وهو من بحر الرجز:

ليلى طويلٌ  
ولا معينٌ  
يا قلب بعض الناسُ  
أما تلين؟

ومنه موشح ابن سناء الملك التالى، من السريع:

وامل لى  
حتى ترائى عنك فى معزل  
قلل  
فالراح كالعشق إن يزد يقتل  
لا أليم  
فى شرب صهياء وفى عشق ريم  
فالنميم  
عيشٌ جليد ومدام قديم



## د- أسلوب الشعر الحر:

وهو شعر نو شطر واحد ليس له طول ثابت: وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه، سندرسه بالتفصيل فيما بعد.

## هـ- أسلوب البند:

ونحن نعرّله فرعاً قائماً بذاته، مع أنه في عدم استواء أشطره، ينبغي أن يصنّف مع الشعر الحر. وإنما نعرّله؛ لأنه، في الواقع، شعر يجمع وزنين اثنين من دائرة واحدة هما: (الهزج) و(الرملي)، وليس صحيحاً ما يذهب إليه الدارسون من أنه يقتصر على وزن واحد هو (الهزج).

ويسبب كون البند ذا وزنين اثنين، خلافاً للأساليب الأخرى؛ فإنه من المباح فيه أن يكون له أكثر من ضرب واحد: ضربان يتعاقبان وفق خطة نكية منسّقة أجمل تنسيق كما سنبين في الفصل الخاص بالبند:

### الشعر العربي

أسلوب الشطر الواحد

أسلوب الشطرين

الشطر الثابت الطول (الارجوزة)

الشطر المتغير الطول

نو الوزنين (البند)

نو الوزن الواحد (الشعر الحر)

تخطيط يبيّن أساليب الوزن في الشعر العربي ومكان الشعر الحر منها.

## تفعيلات الشعر الحر

أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأَشْطُر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأَشْطُر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة، أَشْطُرًا تجرى على هذا النسق مثلاً:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق، حرّاً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جاريّاً على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.

ومن تفرعات هذا القانون البسيط أنه يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف، سواء أكان البحر صافياً مثل المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فعولن

أو ممزوجة مثل السريع:

مستقلن مستقلن فاعلن

فإنما تكون الحرية، في الشعر الحر، في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي، فإذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر، كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها، فلا بد له أن يوردها في مكانها، أي في ختام كل شطر

من قصيدته الحرة ذات البحر السريع، وإنما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستقلن) - المكررة في أصل الشطر - وينقصها، فيقول في قصيدته مثلاً:

مستقلن فاعلن

مستقلن مستقلن فاعلن

مستقلن فاعلن

مستقلن مستقلن مستقلن فاعلن

مستقلن مستقلن فاعلن

مستقلن فاعلن

وينبغي للشاعر أن يتذكر دائماً أن أى شطر في مثل هذه القصيدة، ينتهي بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو شطر ناشز مغلوط فيه يخرج على قانون الأذن العربية خروجاً منقراً.

والواقع أن نظم الشعر الحر، بالبحر الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحر المنزجة؛ لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر، فضلاً عن أنها لاتتعيب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر.

### وحدة التفعيلة في الشعر المعاصر:

في الفقرة السابقة استقرأنا القانون البسيط الذي ينبغي أن يجرى عليه كل شعر حر سليم، وأولتفت إليه الشعراء لما وقع طائفة منهم في الأخطاء والنشوز، ولعل الشعر الحر لو نشأ في عصور العروبة السابقة لكان له شأن آخر؛ فقد كان الشعراء كثيرى القراءة للشعر العربى السليم بحيث يتحسسون عروض الشعر ويسلمون من الخطأ ولو لم نضع لهم قانوناً يطيعونه، ذلك فضلاً عن أن دراسة العروض كانت جزءاً من ثقافة المثقف وأدب المتأدب.

ومهما يكن من أمر الظروف والأسباب، فإن الناشئين من الشعراء المعاصرين - وحتى بعض الراسخين - لم يشخصوا معنى الحرية في الشعر الحرّ تشخيصاً واضحاً، ولم يعرفوا، من الأسطر العريية، موضع التكرار الذى تبيحه الحرية الجديدة، ولعلهم ظنوا أنها حرية مطلقة لا ضابط لها، وأنها تبيح حتى الخروج على ما تقبله الأذن

العربية والعروض الدارج، ولذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشعر نفسها فنظموا قصائد حرة تجاوزت فيها أشطر من البحر السريع وأخرى من الرجز، كما فى الفقرة التالية لسعدى يوسف:

يا طائرًا أضناه طول السفرُ

قلبي هنا فى المطرُ

يرقب ما تأتى به الأسفارُ

إن الشطر الثالث فى هذه القطعة خارج على البحر السريع الذى كان منه الشطران الأولان كما نلاحظ إذا نحن وزننا الأشطر:

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مفعولُ

وإنما هو من بحر الرجز؛ لأن (مفعولن) لا ترد فى ضرب السريع على الإطلاق؛ وإنما هى مما يرد فى الرجز بحسب قواعد العروض العربى.

على أن قانوننا البسيط للشعر الحر لا يحوج الشاعر حتى إلى أن يتعلم أسماء البحور، فإنما ندرك أن (مفعولُ) ناشئة هنا لمجرد أنها واردة فى مكان (فاعلن) التى التزمتهما الأشطر الباقية، وكانت تفعيلة منفردة تفرض نفسها على مكانها المعين من كل شطر. إن (مفعول) لا يصح أن ترد هنا، ذلك حتى لو فرضنا جدلاً أنها يمكن أن ترد فى ضرب السريع، وسبب هذا أن الشاعر قد سبق له أن عيّن لنفسه خاتمة كل شطر، فلا مفرّ له من الالتزام بها مهما كانت الظروف؛ لأن ذلك هو قانون العروض العربى.

ولعلّ من الضرورى أن نلفت النظر، فى ختام هذا الفصل عن التفعيلات، إلى أن الشطر الأول فى القصيدة الحرة يعين للشاعر ضرب كل شطر تال يرد فيها، سواء أكان البحر صافياً أم مزججاً. ومعنى هذا أن وحدة الضرب قانون جار فى القصيدة العربية مهما كان أسلوبها: شطرين أو شطراً ثابت الطول، أو شطراً متغير الطول من بحر صاف، أو شطراً متغير الطول من بحر ممزوج، ففى الحالات كلها ينقضى أن تحافظ على ثبات الضرب، وإنما تنحصر الحرية التى نملكها فى حشو الشطر.

## بحور الشعر الحر وتشكيلاته

### ١- أوزان البحور:

يجوز نظم الشعر المر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي هما:

#### أ- البحور الصافية:

وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهذه هي:

الكامل، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن).

الرمل، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).

الهج، شطره (مفاعيلن مفاعيلن).

الرجز، شطره (مستقلن مستقلن مستقلن).

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما:

المتقارب، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن).

المتدارك، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن).

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن).

وينبغي لنا أن نضيف هنا وزن (مجزوء الوافر): (مفاعلن مفاعلن)، فإنه من البحور الصافية، وشطره تفعيلتان.

كما أنني، في سنة ١٩٧٤ قد وفقت إلى ابتكار وزن صافٍ جديد يجري هكذا:

مستقلاتن مستقلاتن مستقلاتن مستقلاتن

وقد اشتققته من الوزن الخليلى المعروف المسمى «مخلع البسيط»؛ لأننى لاحظتُ أن هذا الوزن لو قسمناه إلى قسمين لكان كما يلي:

مستقلن فا عُلن فعولن

وهي صورة يزيد قسمها الأول حرفاً على قسمها الثاني، فإذا أردنا أن يكون القسمان متساويين كان علينا أن نقول «مستقلن مفعولن فعولن» ولكنه - بهذه الصيغة - ينقسم إلى قسمين متساويين في الواقع، مختلفين في الصيغة، أما حين نريد أن تكون الصيغة أيضاً مضبوطة فإن علينا أن نقول: «فعلن فعولن فعلن فعولن».

ولقد لاحظت أن هذا الوزن - بزيادة حرف واحد على مخّلع البسيط - يكون بحرّاً صافياً وحدته تفعيلتان، ويمكن نظم الشعر الحر منه باختيار الوحدة تفعيلتين اثنتين كما في الطويل والبسيط. غير أن توحيد التفعيلتين في تفعيلة واحدة ممكن بإضافة سبب خفيف إلى التفعيلة «مستفعلن»، وبذلك تصير «مستفعلتان»، ويصبح الوزن كما يلي:

مستفعلتان مستفعلتان مستفعلتان مستفعلتان

وهو وزن صافٍ يمكن استعماله في الشعر الحر في حرية تامة، والخروج الوحيد فيه على أسلوب الخليل في صياغة التفعيلات أننا أردنا تفعيلة فيها علة زيادة في حشو البيت. ولكن قولنا: «مستفعلتان» ذا التفعيلة الواحدة أيسر على شاعر الشعر الحر من قولنا: «فعلن فعولن» ذا التفعيلتين. وذلك يبرر مخالفتنا لطريقة الخليل مبدع العروض العربي كله.

ولقد جريت استعمال هذا الوزن الجديد في ثلاث قصائد حرة أوضحها «نجمة الدم» التي صورت فيها أحداث لبنان الدامية سنة ١٩٧٥، وقد قدمت هذا الوزن الجديد أول مرة إلى الجمهور داعية الشعراء إلى استعماله، في مجموعتي الشعرية «يغير ألوانه البحر» الصادرة ببغداد عام ١٩٧٧، وبذلك أصبح عدد البحور الصافية ثمانية بحور.

## ب- البحور الممزوجة:

وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات. وهما بحران اثنان:

السريع، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن).

الوافر، شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن).

أما البحور الصافية فإن أمرها يسير؛ لأن الشعر الحر منها ينظم بتكرار التفعيلة الواحدة له بحسب ما يحتاج المعنى من مرات (على ألا يتجاوز العدد الحدود

المقبولة للذوق العربي في الإيقاع). والمزائق في هذه البحور أقل منها في البحور  
المسروجة، وذلك بسبب وحدة التفعيلة. وإنما تكمن مزائق أخطر في البحور ذات  
التفعيلتين كما سبق أن شرحنا.

إن القصيدة الحرة من البحر الوافر ينبغي أن تجرى على هذا النسق مثلاً:

مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن فعولن

فيكون التنويع في عدد التفعيلة المكررة وحسب، أى في (مفاعلتن)، ويشترط أن  
ينتهى كل شطر في القصيدة بالتفعيلة (فعولن)؛ لأنها كانت منفردة في شطر الوافر  
الأصلي، فلا يصح أن يقول الشاعر مثلاً:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

والواقع أن أكثر أخطاء الناشئين ترد في قصائدهم التي تنتهى بتفعيلة منفردة،  
فهم يزلقون إذ ذاك فيخرجون عنها، وهذا النوع من الغلط شائع في الشعر الحر شيوعاً  
ملحوظاً.

وأما البحور الأخرى التي لم تتعرض لها، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح،  
فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق؛ لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرر فيها. وإنما  
يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها.

وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حرّاً من البحر الطويل فقد  
انتهى إلى الفشل، إن كل ما يمكن أن يصنع من هذا البحر أن ترتب تفعيلاته كما يلي  
مثلاً:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن

وهذا ليس شعراً حراً، كما هو واضح، وإنما هو نظام وزن يقوم على شطر ونصف لا يتعداهما، وقد استفاد الشاعر من كون إحدى تشكيلات الطويل تتألف من تكرار التفعيلتين (فعولان مقاعيلن). وسبب تعذر إقامة شعر حر من هذا الوزن أن كون الوحدة تتألف من تفعيلتين بدلاً من تفعيلة واحدة، يجعل طول الشطر محدداً لا يعدو أن يكون (فعولان مقاعيلن) واحدة أو تكرارها (فعولان مقاعيلن فعولان مقاعيلن)، وحتى هذا يبدو لاهئاً متعباً بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقى. ولقد ورد في بعض الموشحات الأندلسية ما يشبه هذا حين كتب شاعر في قصيدة ضمنها أعجاز نونية ابن زيدون (من البسيط):

غداً منادينا

محكمًا فينا

يقضى علينا الأسى لولا تأسينا

ووزنه كما يلي:

مستقلن فعلن

مستقلن فعلن

مستقلن فاعلن مستقلن فعلن

وهو في نظرننا نظم صلب تنقصه الليونة. والواقع أن في بعض الموشحات الأندلسية من الفوضى والغلط ما لا يقل عما في شعر الناشئين اليوم، ونحسب أن الأسباب واحدة في الحالين.

## ٢- أوزان التشكيلات:

في حديثنا السابق عن أوزان البحور تناولنا الصورة الأساسية للبحر الشعري كما نص عليها علم العروض، وعلى أساس تلك الصورة قسمنا البحور إلى صافية وممزوجة. وتتناول الآن الصور الفرعية التي يتناولها العروضيون باعتبارها أنواعاً من الأعاريض والضروب، وهي صور يعرفها كل من له اطلاع على علم العروض وقد أطلقت عليها اسم «التشكيلات». إن البحر الكامل مثلاً، في صورته الأساسية، يجري هكذا (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، ومنه قول المتنبي في بداية قصيدة له:



اليوم عهدكمُ فأين الموعد؟ هيهات، ليس ليوم عهدكم غدُ  
 إن النى سفكت دمي بجفونها لم تدِرْ أن دمي الذي تنقلدُ  
 قالت وقد رأت اصفرارى: من به؟ وتهددت فأجبتها: المنتهدُ

والكامل، باعتباره هذا، بحرُ صافٍ؛ لأنه ذو تفعيلة واحدة لا تتغير هي (متفاعلن).  
 غير أن الكامل -مثل سواء من البحور- لا يستقرُّ على صورته الصافية هذه، وإنما  
 تعترى تفعيلته الأخيرة (أو ضريه) تغييرات فتحوّلُ إلى (فعلن) أو (مفعولن). للمتنبي  
 مثلاً قصيدة تجرى هكذا:

(متفاعلن متفاعلن مفعولن)

سرُّ حلٍّ حيث تحلّه النوارُ وأراد فيك مرادك المقدارُ  
 وإذا ارتحلت فشيعتك سلامة حيث انجبهت ودية مدرارُ

وترد للحارث بن حلّزة اليشكريّ قصيدة ذات تشكيلة أخرى هي (متفاعلن)  
 متفاعلن (فعلن) وهذا نموذج منها:

لمن السديارُ عفون بالحبسِ آياتها كمهارق الفرسِ  
 لا شيء فيها غير أصورة سفع الحدود يلحن كالشمسِ  
 فحببتُ فيها الركب أحلس في كلّ الأمور وكتّ ذا حدسِ  
 وإنه لواضح أن التشكيلتين:

متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن متفاعلن فعلن

لم تعودا تشكيلتين صافيتين، على الرغم من أنهما كليهما تنتميان إلى البحر  
 الكامل ذي الوزن الصافي في أساسه. والصحيح أن هاتين التشكيلتين تدخلان تحت  
 نطاق ما سميناه بالبحور المزوجة، وتخضعان لقانونها الذي شرحناه سابقاً، ومعنى  
 ذلك أن التفعيلة المنفردة الطارئة على آخر التشكيلتين ينبغي أن تكرر في ختام كل  
 شطر من أشطُر القصيدة الصرة. وإنما التنويع في العدد مقصور على التفعيلة  
 (متفاعلن) التي وردت أكثر من مرة في الشطر الأصلي، وهذا مثال:

متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن متفاعِلن فعِلن

ولقد كان القانون العروضي الذي خضع له الشاعر العربي دائماً أنه ليس يمكن أن تجتمع تشكيلتان في قصيدة واحدة، وإنما تقتصر كل قصيدة على تشكيلة واحدة يختارها الشاعر منذ مطلع القصيدة ويلتزمها في كل بيت. وذلك ظاهر في قصيدة المتنبي والحرث اللتين اخترنا نماذج منهما وهو ظاهر في الشعر العربي كله، سواء منه ما نظم قل العروض أو بعده، وإنما الحكم في ذلك إلى الأذن العربية التي تنفر بطبعها من أن ترد تشكيلتان في القصيدة الواحدة. والواقع أن الخليل بن أحمد إنما أطلق اسم الكامل على التشكيلات السابقة وغيرها جميعاً على سبيل تصنيف هذه الأشكال تحت صنف أساسي، لا على سبيل إقرار اجتماعها في قصيدة واحدة. والأمر كذلك في البُحور الأخرى ذات التشكيلات المختلفة التي عزلها الشاعر العربي في شعره فلم يخلط بينها قط.

### شعراؤنا المعاصرون والتشكيلات:

هذه المبادئ الأولية التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور كلها قد اضطربت، وكادت تمحى في أيدي الناشئين الذين تناولوا حركة الشعر الحر، وأقبلوا على الاندفاع معها. ذلك أنهم خلطوا التشكيلات المتنافرة وأوردوها جميعاً في القصيدة الواحدة، فكان الشاعر يجمع في قصيدته المرقعة تشكيلات البحر كلها بلامبالاة، فإذا قصيدة البحر الكامل تستحيل إلى خليط مما يلي جميعاً:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلاتن

متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن متفاعِلن مفعولان

## متفاعِلن متفاعِلن

### متفاعِلن متفاعِلن فعِلن

ولا يخفى على كل ذى سمع شعري مدى التنافر بين هذه التشكيلات، حتى  
ليضطر المرء إلى أن يطوى قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهماً ما قد يكون فيها  
من معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية، ولنقدم نموذجاً من هذا الخلط لجورج  
غانم من البحر الكامل:

(متفاعلاتن)	لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حياً
(متفاعلاتن)	وعزاًؤهم أن الحياة تقول للأبطال هيا
(فعِلن)	منا الصدى متى
(فعِلن)	من مقلتي وفمي
(متفاعِلن)	فأحس ناراً ووعداً وارتماً للغد

هذه خمسة أشطر متجاورة من القصيدة قد أوردت في (ضربها) أربعاً من  
تشكيلات البحر الكامل، والأذن العربية لاتقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة،  
وعلى ذلك جرت آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن، والواقع أن الشعراء -حتى  
في عصر الانحطاط- لم يقفوا في مثل هذا، فمع أن شعرهم كان سمجاً سقيم المعاني  
ركيك اللغة، إلا أن موسيقى الشعر العربي كانت ترن في كيانه، فلا يستطيعون أن  
يخرجوا عنها،

ومهما يكن فلابد للشاعر أن يستوعب في ذهنه فكرة استقلال البحر عن  
التشكيلة، وأن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لايمكن أن تتجاوز  
في قصيدة واحدة، وإنما ينبغي أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما، وأن تمضى على ذلك  
لاتحيد عنه إلى آخر شطر فيها.

علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر الحر ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية  
والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجرى تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل  
ما يرد من صور الزحاف والطلل والضروب والمجزوء والمشطور، وأن أية قصيدة حرة  
لاتقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم -الذي لاعروض سواء لشعرنا

العربي- لى قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، وسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض: ونحن نقول هذا لا لأننا نعدى التجديد؛ وإنما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسبُ فى الموسيقى، شىء ثابت فى كل لغة ثبوت الأرقام فى الرياضيات، فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير، وأما ما يتغير فهو الأشكال والأنماط التى تبني من تلك النسب، ذلك كمثّل قوس قزح، يبقى إلى الأبد محتفظاً بالألوان كلها، ولا يصنع الفنانون المجدنون إلا خلط تلك الألوان والتجديد فى رصفها ومزجها والتصوير بها.

## الشعر الحر شعر ذو شطر واحد

أبرز الفوارق العروضية بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد فارقان اثنان لابد لنا أن نلتفت إليهما:

الأول- أن القافية، سواء أكانت موحدة أم لا- ترد في نهاية كل شطر من الشعر ذي الشطر الواحد، بينما ترد في آخر الشطر الثاني من البيت في أسلوب الشطرين. ومعنى هذا أن الشطر الأول من البيت يعفى من القافية، في حين يتمسك كل شطر من الشعر الحر بها؛ لأنه شعر ذو شطر واحد.

الثاني- أن الشطرين في البيت لايتساويان تساويًا عروضيًا، وإنما قد يباح في الشطر الأول ما لا يباح في الثاني، ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج أحياناً إلى تشكيلتين اثنتين، تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها في صدور الأبيات، والتشكيلة الأخرى في الأعجاز. وهذه الحرية، حرية إيراد تشكيلتين، غير مباحة في الشعر الحر، لأنه ذو شطر واحد. وسبب هذا المنح أن عدم انتظام وجود شطرين في هذا الشعر يضعف من إحساس السمع بموسيقى تشكيلتين اثنتين تتعاقبان ويعطى كل منهما وقماً معيناً يختلف عن وقع الأخرى، فإذا أعطينا القصيدة تشكيلتين بدلاً من واحدة، وكان شطر منها، فوق ذلك، طويلاً وآخر أقصر وثالث أطول، اجتمع على القصيدة تعقيدان: تعقيد وجود تشكيلتين تستوعبان اهتمام الذهن، وتعقيد الأطوال المختلفة. ويؤدي ذلك إلى أن يفقد السمع إحساسه بالموسيقى ويتيه بين تنوع الطول وتنوع التشكيلة، وأما نظام الشطر الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة، مثل الأرجوزة، فإنه يساعد السمع على تنويع الموسيقى، خاصة وأن القافية الواحدة، برنينها وعلو نبرتها، لم تعد موجودة في الشعر الحر إلا في النادر النادر.

ولابد لنا أن نلاحظ أن اختلاف أحد الشطرين عن الآخر في أسلوب الشطرين هو الذي جعل وحدة الوزن البيت لا الشطر، وهو الذي جعل العروضيين يقسمون البيت أقساماً يطلقون عليها أسماء كما يلي:

الصدر: اسم الشطر الأول.

العجز: اسم الشطر الثاني.

العروض: اسم التفعيلة الأخيرة من الصدر.  
الضرب: اسم التفعيلة الأخيرة من العجز.  
الحشو: كل ما عدا العروض والضرب فى البيت.

وكانت هذه الأسماء ضرورية، يستعين بها العروضيون على تصنيف الأعارض والضروب التى وردت فى كل بحر من بحور الشعر العربى، فقالوا مثلاً: العروض الصحيحة والضرب المقطوع، والعروض المجزأة والضرب المذيل ونحو ذلك، وذلك هو ما سميت «التشكيلية» فى الفصول السابقة، وكان الشاعر العربى يهتدى بسليقته الشعرية إلى العروض والضرب الملائمين فى كل قصيدة يقولها، وكان يطيع ذلك النموذج عبر القصيدة كلها فلا ترد فيها أكثر من تشكيلتين اثنتين إحداهما للصدر والأخرى للأعجاز (ما عدا البيت المصرع فإن صدره وعجزه يستويان).

وأما حين كان الشاعر ينظم شعراً ذا شطر واحد كالأرجوزة، فإنه كان يجعل القصيدة ذات تشكيلية واحدة تتكرر فى كل شطر فلا يخرج عليها قط، ولم ترد التشكيلتان مجتمعتين قط إلا فى القصيدة ذات الشطرين. وهذا منطقي بالعلمى العروضى، فضلاً عن أن الأذن العربية ترتاح إليه.

ذلك هو السبب الذى يجعل الشعر الحر لا يقبل أن ترد فيه تشكيلتان، فإنما التشكيلتان مزية يمنحها الشاعر إذا هو نظم قصيدة ذات شطرين اثنتين يحافظ فيهما على التناسق، وعلى تساوى التفعيلات فى كل شطر، وعلى تقابل كل صدر مع الصدر السابقة واللاحقة فى نظام وتسلسل مضبوطين. وأما الحرية التى يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن فى مقابلها تقييداً فى التشكيلية فيقتصر الشاعر فى قصيدته على تشكيلية واحدة لا يتخطاها. وإنما يفرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية؛ لأن الموسيقى، التى هى قوام كل شعر، تضعف بوجود التفاوت فى طول الأَشْطَر، بحيث ينبغى للشاعر أن يسندھا ويقيها بالمحافظة على وحدة التشكيلية، وبذلك يستطيع الشطر الحر أن يرن ويبعث فى وعى السامع لحنًا ويخلق له جوًّا شعريًّا جميلاً.

على أن الشعراء الجدد لم يتقيدوا بهذا بل خرجوا عليه، ولم يكن ذلك منهم عن سبق إصرار - فيما أعتقد - وإنما كان أساسه قلة الماران وضالة المعرفة بالشعر العربى وعروضه، ذلك أن طائفة من هؤلاء الشعراء لا تنقصهم الموهبة ولا الأصالة وقد عرفنا لهم شعراً مقبولاً بأسلوب الشطرين، وكان الخطأ البارز، فى شعرهم الحر، أنهم

خلطوا، في القصيدة الواحدة، بين تشكيلات البحر كلها على تناقرها . على أن بعضهم كان يقع في غلط أبسط من هذا، فيورد في القصيدة الحرة التشكيلتين اللتين تردان عروضياً في أسلوب الشطرين. وهذا نموذج من شعر خليل حاوي من بحر الرجز.

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

دارى التى أبهرت غرّبتِ معى (مستفعلن)

وكنّت خيرَ دارُ (فعلون)

في دوخة البحار (فعلول)

في غربتى وغرّفتى (مستفعلن)

ينمو على عتبّتها الغبار (فعلول) (١٩)

ويتجلى أسلوب الشطرين في هذا الشعر أوضح لو أضفنا إليه بعض التفعيلات الناقصة، فإنه سرعان ما يبدو هكذا:

دارى التى أبهرت غرّبتِ معى وكنّت (لى فى البعد) خير دار

فى غربتى وغرّفتى (ساكنة) ينمو على عتبّتها الغبار

وهذا شعر نو شطرين جار على القانون. وإنما الخطأ فيه أن ناظمه أراد أن يجمع فيه بين الراجتين الاثنتين: تنوع أطوال الأشرطة، ووجود أكثر من تشكيلة، وذلك لا يكون إلا على حساب موسيقى القصيدة، فإنها تفقد الجمال والرنين.

والحق أن الوقوع في هذا الخطأ ليس نادراً في الشعر الحر الذى ينظمونه اليوم، وهو كما بينّا خروج صريح على مبادئ الشعر الحر ينبغى للشاعر أن يتحاشى الوقوع فيه.





## الفصل الثاني

### المشاكل الفرعية فى الشعر الحر

توطئة:

حين وضع الخليل بن أحمد، المتوفى سنة ٧٥هـ (٢٠٠) قواعد العروض العربى القديم، استقرأها من الشعر العربى المسموع، فحصر الأوزان المعروفة جميعاً ووضع لها مقاييس عامة شاملة سماها البحور، ثم تناول التغيرات التى تعتري تلك البحور، والتفريعات عنها، وما يعترىها من زحاف وعلل، واستخلص لها كلها قوانين ومقاييس لى بها حاجة الشعر والنقد فى زمانه. وكانت مقاييسه تلك مناسبة لزمانه كل المناسبة: لأنها كانت مستقرة من شعر ذلك الزمن فحصرته كله ولم تترك منه شيئاً غير مضبوط بقانون، وكان غرضه من ذلك أن يستطيع الناقد تقويم خطأ الناظم حين يخطئ على أساس علمى ثابت لا يعترىه النقص.

وفى زماننا نحن نشأت حركة الشعر الحر، وجاءت بأسلوب جديد فى رصف التفعيلات الخليلية خرج على الأسلوب الشائع. وأدت هذه الحركة إلى أن تنشأ مشكلات عروضية لم تكن تخطر على بال الخليل: لأن العرب لم يقعوا فى مثلها، فى قصائدهم، ولذلك بات علينا أن نستخلص، فى هذا العصر، القانون العروضى الذى يضبط هذه المشكلات ويحمى الشاعر والناظم وناقد الشعر من الوقوع فيها. ومع أن هذه المشكلات لاتخرجنا من نطاق العروض الخليلي الرائع، ولاتحوجنا إلى استعمال كثير من الاصطلاحات الجديدة، غير أننا نحتاج -مع ذلك- إلى أن نخص الشعر الحر بفصل خاص نضيفه إلى كتب العروض العربى، وندرج فيه -كما فعلنا فى هذا الفصل وسوابقه- القوانين الخاصة بالشعر الحر، والحدود العروضية التى لايصح له أن يتخطاها.

وكما كان اعتماد الخليل، فى ضبطه للبحور والسقطات فى زمانه، على حسه الشعرى، وذوقه وما يحفظ من الشعر العربى، فقد كان اعتمادى أنا أيضاً على حسى الشعرى وذوقى وما أحفظ من الشعر العربى. والفضل فيما قد أكون وفقت إليه من قاعدة أو قانون يرجع إلى الخليل العظيم الذى رصف الطريق لكل شعر عربى خير رصف وأدقه، وابتدع العروض ابتداءً على غير نمط سابق. ولست أرانى فعلت فى هذا

الفصل عن عروض الشعر الحر أكثر من استقراء قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التي رصفها ذلك العالم الفذ.

وبعد، فإن لى ملاحظات حول طائفة من التفاصيل المتعلقة بالشعر الحر، وهي ملاحظات نضجت في نفسى عبر سنين كثيرة كنت خلالها أتابع ما تنشره المجلات الأدبية والصحف اليومية من هذا الشعر. وقد انتهيت بعد طول التأمل إلى أن علينا في أى عروض نكتبه للشعر الحر، أن ننقبه إلى أربع قضايا فيه هي:

١- الوجد المجموع.

٢- الزحاف.

٣- التدوير.

٤- التشكيلات الخماسية والتساعية.

ولابد لنا من أن نلحق بهذه القضايا الأربع العامة قضيتين خاصتين هما: مسألة ورود (مستقلان) في ضرب الرجز، و(فاعل) في حشو الخبب.

علينا أن نشير كذلك إلى أن الخليل هو الذى وضع الاصطلاحات (الوجد)، (الزحاف)، (التدوير)، ونحن لانحتاج إلى تغييرها في عروض الشعر الحر. وإنما ينحصر ما نحتاج إليه، في تعيين الأحكام الخاصة للوجد والزحاف والتدوير في الشعر الحر نفسه؛ لأن أحكامها هنا تختلف بالضرورة عن أحكامها في شعر الشطرين وغيره. وذلك بسبب الفروق التي شرحناها بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد المتغير الطول.

## الوئد المجموع

يعرّف العروضيون (الوئد المجموع) بأنه مجموع ثلاثة أحرف، اثنان منها متحركان والثالث ساكن كقولنا: «لقد، هوى، صحا، نعم».

ومن هذا نستطيع أن نستخلص أن هذا الوئد يختم التفعيلات (فاعل، متفاعل، مستفعل)، ومعنى هذا أنه يرد في أربعة من بحور الشعر الحر هي:

١- المتدارك، فاعلن فاعلن فاعلن.

٢- الرجز، مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

٣- الكامل، متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

٤- السريع، مستفعلن مستفعلن فاعلن.

وقد اقتصررت كتب العروض العربي، قديمها وحديثها، على تقديم الوئد تقديمًا عابرًا في بدايات أبحاث العروض، ثم لاعتود إلى ذكره قط. ونحن اليوم في فترة من تاريخ الشعر العربي تحتم علينا أن نعنّى بهذا الوئد، خاصة في تلك التفعيلات التي تنتهي به مما ذكرنا.

والذي نلاحظه -وهي ملاحظة شخصية- أن الوئد في الشعر العربي يتصف بشيء من الصلادة والقسوة، ويجنح، من ثم، إلى أن يتحكم في الكلمة التي يرد فيها، ويرفض أن يسمح للشاعر بتخطيه. ومعنى هذا، إذا أردنا التبسيط، أن الوئد يبلغ من القوة بحيث يستطيع أن يشق الكلمة التي يرد في أولها إلى شقين، مثال ذلك أن نقول مثلاً:

شيخ المعرفة شاعرٌ

مستفعلن متفاعلن

إن الوئد الأول هنا هو الحروف الثلاثة (معر) في كلمة (المعرفة)، وقد جاء من الكلمة في وسطها، وبذلك شقّها إلى شقين أحدهما في آخر التفعيلة (مستفعلن) والآخر في أول التفعيلة (متفاعلن).

وتفسير ما نذهب إليه أن التفعيلة، بمعناها الشعري، وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم، وهذه الخاصية أبرز وأشد في التفعيلات الودية التي أشرنا إليها، لما ذكرناه من قسوة الود وصلادته، فإذا توقف الصوت عند آخر الود انقسمت الكلمة إلى قسمين تتخللهما وقفة قصيرة وذلك مستكره ينفر منه السمع الشاعري نفوراً ظاهراً.

إن قسوة الود هذه تجعل من الكياسة الشعرية أن يحاول الشاعر إيراده في آخر الكلمة لكي يختتمها به ويقويها، بدلاً من أن يورده في أولها فيقطع أوصالها ويضيع تماسكها. هذا هو القانون العام، وقد نحتاج إلى بعض الاستثناءات فيه بالنسبة للمواقع التي يرد فيها كما سنذكر.

وقد يتساءل القارئ: ماذا صنع آلاف الشعراء العرب من أسلافنا لتحاشي مشكلات هذا الود المشاكس إذن عبر القرون؟ ولماذا لم يفعلوا في شركه إذا كان يستدعي هذا الالتفات الخاص من الشاعر؟ والجواب أنهم كانوا يتحاشونه بالسليقة؛ لأن طبيعة الكلمة العربية وطبيعة موسيقى الأوزان كانت ترفض للشاعر أن يقع في مزلق الود، فيعرف كيف يتخلص منه، وتلهمه فطرته الموسيقية أن يلجأ إلى واحدة من الطرق التالية للتخلص من أشواك الود:

١- أن يورد الشاعر الود في آخر الكلمة لا في أولها كأن يقول (متجافياً) أو (زهر الربى) أو (ذاهباً).

الكلمة	الود فيها	التفعيلة
متجافياً	فياً	متفاعِلن
زهر الربى	ربى	مستفعلن
ذاهباً	هباً	فاعِلن

٢- أن يورد الود في النصف الأول من الكلمة على أن يكون آخره حرف مد، مثال ذلك قول ابن مالك:

وأستعين الله في ألفيه

فالود هو الحروف «تعى» في كلمة (وأستعين) وآخره كما نرى ياء، وقد خفف

ذلك من قسوته وجعل شوكة تكسر في حرف المدّ.

٢- ومما يخفف وقوع الوند في الجزء الأول من الكلمة أن يكون آخر الوند آل التعريف، مثل قول مصطفى جمال الدين من قصيدة رجزية<sup>(٢١)</sup>:

أهلاً بعينيك أبا فلاح      يا حاشد القلوب بالأفراح

فإن الوندتين في الشطر الثاني مختومان بال التعريف (شدال) (ب بال). ويتكرر هذا في أبياته التالية أيضاً:

وحاصد اليأس وزارع المنى      وساكب الحيرة على الجراح

وجاصل الليل لفرط بهجة      أجمل من تومع الصباح

ويبدو لي أن سبب ليونة الوند المختوم بال التعريف أن آل هذه ليست جزءاً من الكلمة، وإنما هي أداة تضاف إلى الاسم، فالوند المنتهى بها لا يمزق الكلمة.

ولكن الذي يلوح لي، أن علينا أن نستثنى من هذه القاعدة، الوند الذي ينتهي بال التعريف الواقعة خاتمة لعروض البيت، فإنها هنا لا تكسر شوكة الوند؛ وإنما يبقى مع وجودها حاداً ويحطم جمالية البيت، ومن هذا بيت مصطفى جمال الدين نفسه من قصيدة من البحر الكامل:

بغداد بالسحر المندي بالشذى الـ      سفوح من حلل النسائم يقطر<sup>(٢٢)</sup>

ولا يقولون قائل إن هذا مقبول بدليل وقوعه في شعر شعرائنا القدماء، ذلك أنه كان يرد لديهم على نكرة. أما أنا فقد كنت طوال حياتي الشعرية أنقر منه، ووقعت فيه مضطرة في قصيدتي «إلى عيني الحزینتین» المنظومة سنة ١٩٤٥ في أوائل حياتي الشعرية، ولم يكن جناحي قد قوى على الطيران فأوقعت التدوير في بحر وتدى عندما قلت:

ورأيتما خلل الدموع مغائن الـ      سماضى وطاف الشوق في أفتيكما

وذلك لأن وقوع آل التعريف في ختام عروض البيت يشق الكلمة التي وقع فيها التدوير إلى شقين ولا يلتئم الجرح.

ولابد لي أن أنبه إلى أن هذا جائز عندما يقع في عروض المجزوء مثل مجزوء الكامل، خلافاً للوافي. وهي قاعدة غريبة أشرت إليها في موضع آخر من هذا الفصل

ووقفت عاجزة عن تفسيرها، فما الذى يلفظ ضيقنا وولينه ونحن نقرأ مجزوء الكامل الذى تنتهى عروضه بأل التعريف، فى حين نستقبح ذلك فى وافى الكامل؟ فليُنظر القارئ إلى انسياب أبيات على الجارم المجزوء:

يخطرُن حتى تعجب الأغصان من لون القدودِ

يعبثن بالأيام والأيام أعبت من وليد

هذا أوان المدول الإبطاء والمشى الوئيد

إن الأشر هنا متموجة، مناسبة، مترققة، وكأنها موجة عذبة تعلو وتهبط فى وداعة ويسر. ويكاد الشطران يكونان شطراً واحداً متناسقاً فلا وقفة بينهما.

٤- ومع ذلك فإن إيقاف الود على حرف صلد فى منتصف كلمة ليس ممنوعاً، وإنما يرد فى الشعر بشروط. وذلك بأن يكون وقوعه كذلك نادراً بحيث يرد إلى جواره، وقد يَختَم كلمة، وود آخر يقف على حرف مدّ، فإن وجود هذه الأوتاد التى كسرت حدتها يجعل الأذن تتقبل ورود ود واحد عنيف فى البيت، لا بل إن وروده قد يضيف تنوعاً إلى التفعيلات لقلته وندرته.

### الود فى شعر المعاصرين

فى الحق أن شعراءنا الذين نظموا الشعر الحر يقابلون الود بقلة اكتراث ويتركونه، فى أحيان كثيرة، يهدم الحانهم ويضعف موسيقى شعرهم دون أن يحسوا. ولانظر ذلك يقع لهم لأن العلم بالعروض ينقصهم، فالعروضيون كما قلنا لا يتعرضون إلى هذه القضية قط؛ وإنما لأن معرفة شعرائنا بالشعر العربى السليم أقل مما ينبغى لهم. وقد يكون بعضهم من مدمنى قراءة الشعر المعاصر وهو غالباً غير سالم من الأخطاء العروضية، وليس مثلاً يحتذى فى الذوق الموسيقى، وإلا فلا تعليل لدينا لما نراه فى القصائد الحديثة من رداءة فى الصياغة وركاكة فى الأنغام. وأغلب الظن أن القارئ يتلو القصيدة ويحسها ضعيفة الوزن ناشزة النغم دون أن يدرك سبب ذلك فيها. وهو غالباً يخرج مقتطاً مهياً لأن يهاجم الشعر الحر فى أول فرصة تسنح له.

هذا مثلاً بيت لفنوى طوقان من قصيدة ضعيفة الوزن<sup>(٣٣)</sup>. قالت من الرجز:

هنا استردت ذاتى التى تحطمت بأيدى الآخرين.

إن الأوتاد في هذا الشطر هي:

تردّ في كلمة (استردّت)

تّى الد في كلمة (ذاتي التي)

تَحطّ في كلمة (تَحطمت)

بأيّ في كلمة بأيدي

وهذا تقطيع البيت<sup>(٧٤)</sup>:

هنا استرددت ذاتي الـ لتي تحط طمت بأيدي الآخرين  
مفاعلهن مستفعلهن مفاعلهن مفاعلهن مستفعلهن

ومنه نرى أن الشاعرة قد وقفت أربع مرات على حرف صلد غير ممدود بينها الياء الساكنة غير الممدودة، وحكمها في هذا الموضع حكم الحرف الصلد، وهذا، كما نرى من قراءة البيت، قد ألقى على الكلمات عبثاً ثقیلاً وكسرهما تكسيراً، والبيت، بعد ذلك، خال من ليونة الموسيقى والتدفق الشعري الرقيق الذي يرد في بحر الرجز عادة، وذلك لأن الودّ هنا أقوى من الكلمة، بحيث قطع أوصالها، ولو كانت الشاعرة اختارت مواقف ساكنة على حروف ممدودة ينتهي عندها الودّ كما سبق أن شرحنا، أو لو أنها على الأقل قد فعلت ذلك في تفعيلتين من أربع لمساعد ذلك الشطر، ولكنها لم تفعل ذلك وإنما وقعت في عكسه فجمعت بين الوقوف على حرف صلد، والوقوف في وسط الكلمة، فكانت الكلمة تبدأ في وسط التفعيلة وتنتهي في وسط التفعيلة التالية. وكذلك الأمر في التفعيلات فهي تبدأ في منتصف كلمة وتنتهي في منتصف كلمة تالية، وكل ذلك ظاهر في تقطيع الشطر الذي أورناه سابقاً. وهو أمر شائع في الشعر الحر الذي نظمناه في السنوات الأخيرة، فليست فنوى هي وحدها التي وقعت فيه، وإنما اخترنا الشطر من شعرها، لأنها تحسن النظم ومثل هذا في شعرها نادر.

ونحب أن نشير إلى أن الودّ في تفعيلة الرجز (مستفعلهن) أقسى منه في تفعيلة الكامل (متفاعلهن)؛ وذلك لأن ورود السبب الثقيل (مت) في أول تفعيلة الكامل يخفف من قسوة الودّ في ختام التفعيلة بسبب موازنته له، وكأن ثقل السبب يقابل قسوة الودّ. وأما في (مستفعلهن) حيث السبب الخفيف (مس)، فإن الودّ في آخرها يصبح أشدّ قسوة لوداعة السببين الخفيفين السابقين له. ولذلك نجد الرجز أسرع انزلاقاً من الكامل

إلى النثرية وضعف الموسيقى، علي الرغم مما نراه من سهولة النظم على الرجز بحيث سماه أسلافنا (حمار الشعراء)، ومصدق ما نقول أن أخطاء الشعراء في الشعر الحر المكتوب على وزن الرجز أكثر بكثير من أخطائهم في ذلك الشعر وهو مكتوب على وزن الكامل.

ومع ذلك كله فإن قواعد الوجد في الرجز تنطبق على قواعده في الكامل ولو بدرجة أخف، ولذلك نلاحظ أن التدوير نادر الوجود في البحر الكامل والبحر الطويل<sup>(٢٥)</sup>، ويكاد يكون مستكراً ولو لم تنص كتب العروض على منعه، وإنما ذلك ملحوظ في دواوين الشعراء أنفسهم، وأسنا نراهم وقعوا فيه إلا اضطراراً.

وخلاصة الرأي أن من مستلزمات الوجد أن يقف بين الحين والحين في نهاية الكلمة، وأن تكسر شوكته ببعض الوسائل الأخرى التي ذكرناها، ذلك أمر يحتمه النطق وتتطلبه الأذن الشعرية، وقد صنعه الشعراء، وإن كان العروضيون لم يقرروه قط. حتى ابن مالك، في ألفيته النحوية المنظومة، قد التزمه، والحق أن منظومته، من وجهة نظر العروض، تتمتع بموسيقى مقبولة نفتقدها في أكثر شعر الرجز الحديث الذي شاع في السنين الماضية. وأنه لعار يلحق بالشعر الحديث أن تكون «منظومات» أسلافنا التعليمية أوفر موسيقى من قصائد شعرائنا المعاصرين. ونحن أشد أسفاً على ذلك؛ لأننا ندري أن شعرائنا لا يقلون مواهب عن أولئك القدماء، غير أن الاستهانة بالقواعد وقلة المبالاة بالخطأ قد باتت في عصرنا شبه نمط مضلل وقع فيه الجيل، وليس الذنب ذنب الحرية كما يظن أناس يحبون التقليد والجمود؛ وإنما هو ذنب الجهل وضعف السمع حيناً وذنب عدم المبالاة حيناً.



## الزحاف

يعرف العروضيون الزحاف بأنه «تغيير يلحق بثوانى أسباب الأجزاء فى البيت»، وهذه أمثلة له تعيننا فى الشعر الحر.

الزحافها	اسمها العروضى	التفعيلة
مستعلن	الإضممار	متفاعلن
مفاعلن	الخب	مستعلن
فاعلن	الخب	فاعلن
مفاعيلن	العصب	مفاعلتن

وأكثر ما يعيننا من هذه الأمثلة هنا، الزحاف الذى يمس تفعيلة الرجز فيحيلها من (مستعلن) إلى (مفاعلن)، وهو مرض شاع شيوعاً فاحاً فى الشعر الحر، واستهان به الشعراء، أو لم يحسوا به فتركوه يعيب فى شعرهم ويفسد أنغامه. والواقع أن هذا الزحاف مباح فى وزن الرجز، وقد ورد فى شعر أسلافنا كثيراً، وكان وروده جميلاً مقبولاً لا مأخذ عليه. وإنما أبيع ذلك فى وزن الرجز، لأنه يدخل تنويعاً وتلويناً على التفعيلة (مستعلن) حيث الانتقال منها إلى زحافها، بين الحين والحين، يدخل على القصائد الرجزية جمالاً وموسيقية. ولم يزل الشاعر العربى الحديث يلجأ إلى هذا التنوع الذى هو صفة عامة فى بحر الرجز تدخل فى تركيبه، والعروضيون يعترفون بها ويلسحون لها مجالاً فى كتبهم وقواعدهم.

غير أن ما لم يكن يفعله الشاعر القديم قط، وإنما ينزلق إليه الشاعر المعاصر، هو أن يكتب أبياتاً كاملة، وأسطراً، تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف. هذا، مثلاً، نموذج من شعر صلاح عبدالصبور. قال من الرجز<sup>(٣)</sup>:

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

وهو كما نلاحظ شطر نوست تفعيلات وهذا تقطيعه:

وحين يقـ بل المساء يقفر الطـ طريق والظ ظلام محـ نة الغريب

ومنه ندرك أن تفعيلات البيت الست جميعها مصابة بالزحاف دون أن يعبا الشاعر، ولقد أصبح البيت، بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب، ركيك الإيقاع، ضعيف البناء، منفراً للسمع. والواقع أنه يجمع ثلاثة من خمسة من عيوب الشعر الحر التي ندرسها في هذا الفصل، وللشاعر مندوحة عن ذلك بما يملك من رهافة شعرية تلمسها في بعض قصائده الأخرى. وكل ما يعوزه الانتباه واستكبار الخطأ.

وأما سائر أصناف الزحاف التي أشرنا إليها في أول هذا الفصل فسوف نتخطاها؛ لأننا لا نراها تحدث إشكالات خاصة بالشعر الحر. ومنها زحاف التفعيلة (فاعِلن) وهو (فعلُن)، وقد ألف الشعراء أن يعزلوه في قصائد كاملة، وقلما يستعملون فيها أصل التفعيلة (فاعِلن) إلا في النادر. ومن وزن المتدارك الأصلي (فاعِلن) في شعرنا المعاصر قول ميخائيل نعيمة:

هللى هللى يا رياحاً      وانسجى حول نومي وشاح<sup>(٢٧)</sup>

وبعد فما الزحاف، إذا أردنا أن ننظر إليه نظرة بسيطة، ونخرج عن تعريفات العروضيين؟ إنه علة تعترى البيت وليس أساساً فيه. أو هو مرض يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيراً، تماماً كما قد نحب خصاماً صغيراً مع أصدقاء نعزهم، أو زكاًماً يداهمنا يومين، ثم ينصرف تاركاً لنا إحساساً أقوى بعنوة العافية وجمالها. فماذا يحدث لنا لو أن حياتنا استحالت كلها إلى خصومات وزكامات لاتنتهى؟ ألن يكون طعم الحياة إذ ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف؟

ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة. إن شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية. وقد تفشَّى الزحاف الذي هو، في نظرنا، مسئول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع، والنثرية، وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحر. والحق مع الجمهور.

## التدوير

البيت المدور، في تعريف العروضيين، هو ذلك الذي «اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني.» ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة، نموذج ذلك قول المتبني من الخفيف:

أنا في أمة تداركها الله      هـ غريب كصالح في ثمود

فكلمة «الله» قد وقع بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها في أول الشطر الثاني.

وللتدوير، في نظرنا، فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمدّه ويطيل نغماته كما في هذه الأبيات من شعر أُمجد الطرابلسي، وهي من البحر الخفيف:

وحدة العرب قد تضوّع في الجوّ      شذاها مثل الحميل النضير  
وحدة العرب مزقت حجب اللب      بل وشعت ملء الفضاء المنير<sup>(٢٨)</sup>

وكما في أبيات على محمود طه، من الهزج:

إذا ما طاف بالشرف      هـ ضوء القمر المضي  
ورفّ عليك مثل الحبل      سم أو إشراقة المعنى  
وأنت على فراش الطهر      سر كالزنبقة الوسنى<sup>(٢٩)</sup>

وإنما المحذور في «التدوير» هو أن العروضيين لم يتناولوه تناوُلًا ذوقيةً، بل كان كل ما صنعوا أنهم نصّوا على جواز وقوعه بين الأَشْطَر، دونما إشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها لأن النّوْق لا يستسيغه، والواقع أن كل شاعر مرهف الحاسة، ممن مارس النظم السليم، ونما سمعه الشعري، لابد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزاً يؤذّي السمع، واسوف نجد، حين ندرس نواوين الشعر العربي الجديد، أن الشعراء كانوا، بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير في بعض المواضع، ولو أن كتب العروض لم تشر إلى ذلك على الإطلاق.

وإذن فما هذه المواضع التي ينبغي للشاعر فيها أن يتحاشى التدوير؟ ملاحظتى الشخصية أن التدوير يسوغ فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف مثل: (فعولن) فى بيتى عمر أبو ريشة، من المتقارب:

رويدك لا تجرحى صمتك الر هيب ولا تهتكى مئزره  
فإنى أحسن به مهمات الـ وحوش وخشخشة المقبره<sup>(٢٠)</sup>

ومثل (فاعلاتن) فى البحر الخفيف ونموذجها من شعر سليمان العيسى:

وحدة تلهم الكواكب مسرا ها وتمشى فى القفر ظلًا ظليلا  
وحدة تفجر البنايع فى الكو ن فرائًا يسقى العطاش ونيلًا<sup>(٢١)</sup>

غير أن التدوير يصبح ثقیلاً ومنفراً فى البحور التى تنتهى عروضها بوتر مثل: (فاعلن) و(مستقلن) و(متفاعلن). وهذا نموذج لتدوير قائم على وتد من شعر محمد الهمشرى<sup>(٢٢)</sup> من الكامل:

هى جنة الأشجار والأطلال والـ أقطار والأنغام والأنداء

ويسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلماً يقعون فى تدوير البحر (البسيط) أو (الطويل) أو (السريع) أو (الرجز) أو (الكامل)، نعم، إن ورود بيت ملور فى بحر من هذه البحور فى قصيدة طويلة لشاعر متمكن شيء غير مستحيل، وفى وسعنا أن نعثر عليه إذا نحن قلبنا النواوين وصبرنا على البحث، غير أن ذلك نادر، وندرته ذات دلالة. ومن هذا النادر قول المتنبى من الكامل:

الناعمات القاتلات للحيا ت الملبيات من الدلال غرائبها

وله من الطويل:

وكم من جبال جبت تشهد أننى الـ حجال وبحر شاهد أننى البحر

والواقع أن التدوير هنا -حتى فى شعر المتنبى- قد أساء إلى موسيقية الأبيات. ولو تجنبه الشاعر لكان أحسن.

وملاحظتى الثانية حول التدوير، وقد تكون ملاحظة غريبة، أنه وهو لايسوغ فى البحر الكامل، يسوغ فى مجزوء الكامل، لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة، من ذلك البيت الثانى من قول البهاء زهير<sup>(٢٣)</sup>:

مالى أراك أضعنتى وحفظت غيرى كل حفظ؟

متهتكاً فإذا حضر ت تظلّ فى نسك ووعظ

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومن هذا فى الشعر الحديث أبيات على الجارم فى قصيدته المشهورة<sup>(٣٤)</sup>:

يا سطر مجدّد للعرو به خطّ فى لوح الوجود

بغداد إنّنا ولد مصـ ر نفيض بالشوق الأكيد

أهلوك أهلوّنا وأبـ ناءُ المشيرة والحدود

حتى يكاد يحبّ نخـ ملك نخل أهلى فى رشيد

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن بحر الرجز الذى يصح التدوير فى مجزئته كما فى

قول نزار قباني:

حدودنا بالياسمـ بن والسندى محصّنه

وعندنا الصخور تهـ حوى والسدالى مذمّنه

وان غضبنا نزرع الـ شمس سيولاً مؤمّنه

بلادنا كانت وكـا نت بعد هذى الأزمنه

فى أرضها كبت هـ ذى الأحرف الملعنه<sup>(٣٥)</sup>

ولعلّ السبب النوقى الذى يبرر وقوع التدوير فى مجزئ الكامل والرجز دون

الكامل والرجز نفسهما أنّ المجزئ قصير بحيث لا يفسر فيه التدوير، ولعلّ للأمر تفسيراً

آخر يفوتنى، والله أعلم.

### التدوير فى الشعر الحر:

ينبغى لنا أن نقرّر، فى أول هذا القسم من بحثنا، أن التدوير يتمتع امتناعاً تاماً

فى الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً متدوراً. وهذا يحسم

الموضوع.

## وإذن فلماذا نكتب هذا الفصل؟

نفعل ذلك؛ لأنّ امتناع التدوير في الشعر الحر ليس شيئاً معروفاً لجمهور الشعراء الذين ينظمون هذا الشعر، وإنما نبداً نحن بتقريره استنباطاً وقياساً على العروض العربي وانقياداً للذوق الفطري، وليس يخفى أن كل قاعدة مقررة إنما بدأت بأن استتبها إنسان ما، فذلك سائق ولا مأخذ عليه. وإنما ينبغي لنا أن نبرر هذا المنع من جهة، وأن نشير إلى ما يقع فيه الناشئون من أخطاء، في هذا الباب، من جهة أخرى.

وأحب أن أقول أولاً إنني لست ممن يمنع الأساليب الجديدة لمجرد أنها لم تسمع من العرب؛ وذلك لأن تطور الظروف والأحوال في البيئة قد يستدعي تطور القواعد. وإنما اعتمادنا دائماً على الذوق والمنطق الأدبي والفطرة الشعرية التي نملكها وهي، لا ريب، شديدة التأثير بأحوال العصر الذي نعيش فيه، وذلك بالإضافة إلى مقاييس العروض العربي والمسموع من شعرنا القديم عبر مئات السنين.

أما أسباب امتناع التدوير في الشعر الحر، في رأيي، فأتأأسفها فيما يلي:  
أولاً- لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد كما سبق أن أوضحنا، وذلك يتضمن الحقائق التالية:

أ - كان شعر الشطر الواحد لدى العرب، في العصور كلها، قديماً وحديثاً، شعراً يستقل فيه الشطر استقلالاً تاماً فلا يدور آخره. وذلك منطقي وهو يتمشى مع معنى التدوير الذي لا يقع إلا في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب. وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب.

ب- لأن التدوير يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل، وإنما ساغ في الشطر الثاني من البيت لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره. وأما في الشعر الحر فإن الوحدة هي الشطر، ولذلك ينبغي أن يبدأ دائماً بكلمة لا بنصف كلمة كما في فقرة جورج غانم التالية من المتقارب:

لا تهب قبل الرحيل

تري يا صفار الرعاة يمودُ الرُّ

فيقُ البعيد (٣٦)

ج- لأن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهى كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل فاصلة تشعر بوجود قافية)، ومن خصائص التذكير أنه يقضى على القافية؛ لأنه يتعارض معها تمام التعارض. وهذه حقيقة تقوت الشعراء الناشئين، ويسببها يضيعون قوافيهم التى يجهدون لها أحياناً. والمثال السابق من شعر جورج غانم نموذج لما نقول. فقد انتهى الشطر الثانى بالقافية (يعود) وهى تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيد)، على أن مجيء التذكير فى الشطر الثانى قد جعل تقطيع الشطر كما يلي:

ترى يا صغار الـ رعاةِ يعودُ  
فعوان فعوان فعوان فعوان

ومعنى ذلك أن القافية (البعيد) أصبحت تقابل كلمة (يعود)، وبذلك ماتت القافية، وكان على الشاعر أن يضحي بواحد من اثنتين: القافية أو التذكير. وأسنا ندرى لماذا لم يقل مثلاً:

ترى يا صغار الرعاةِ يعود  
رفيقى البعيدُ \*

وإذا كان يريد أن يجعل (يعود) قافية، ويحسب أن الشطر قد انتهى عندها، فكيف فاته أن بداية الشطر التالى (الرفيق البعيد) كانت حرفاً ساكناً هو همزة الوصل؟ ومتى كان البيت العربى يبدأ بساكن؟

ثانياً- يمتنع التذكير فى الشعر الحر لأنه شعر حر، أعنى أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثم فإن ذلك يجعله فى غير حاجة إلى التذكير. وما التذكير، لو تأملنا، إلا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذى كان مقيداً بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول نوطول معين لا ينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتذكير ليملك بعض الحرية. ومن ثم فلماذا يريد الشاعر تذكير أشطره فى القصيدة الحرة؟

الحقيقة أنه ليس من سبب يبرر ذلك على الإطلاق. فالشعر الحر يبيع للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته، وبذلك يتخطى الشطر القديم الذى كان يقيد الشاعر. وإذا كان الشاعر من قبل يستعمل تذكيراً يطيل به الشطر الأول فإن الشاعر الحر يستطيع

أن يطيل شطره دون تنوير، وذلك بأن يرص الشطرين المنور أولهما معاً في شطر واحد؛ لأن ذلك مباح في الشعر الحر، وهو في الواقع مزيته، وفي هذه الحالة يصبح التنوير بلا معنى على الإطلاق. وقد كانت أشطر جورج غانم تشير إلى هذا بوضوح، فقد قال في شطرين:

تري يا صغار الرعاة يعود الرّ

فيق البعيد

وهذا شيء لا ضرورة له، ففي وسعه أن يقول في شطر واحد متناسق:

تري يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد

وقد رأينا مما سبق أن القافية (يعود) في الشطر الواحد ليست أقلّ ضياعاً منها في شطرين؛ وذلك لأن التقسيم القسريّ لشطر واحد إلى شطرين لا ينقذ هذين الشطرين من أن يبقيا شطراً واحداً في الواقع.

وبعد، فإن كون الشعر الحر يمنح الشاعر حرية إطالة أشطره وتقصيرها والوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى، ينفي الحاجة إلى التدوير أصلاً، فإذا احتاج الشاعر إلى شطر طويل فإن وسعه أن يكتبه بلا تنوير. بدلاً من أن يكتب شطراً ذا ثلاث تفعيلات مدوراً بحيث يفضى إلى شطر آخر ذي ثلاث تفعيلات، فإن في إمكانه أن يجمع الشطرين في شطر واحد ذي ست تفعيلات. أو لم نبج له ذلك في الشعر الحر؟ فما الداعي إلى التدوير إذن؟

وقد يعترض علينا شاعر بأن يقول «إني إنما أجعل الأبيات مدورة في أشطر متتالية كثيرة؛ لأن العبارة التي أكتبها تستغرق أشطراً كثيرة، أو لم تتيحوا لي أن أطيل العبارة كما أشاء؟»، والواقع أن في هذا السؤال وهماً واضحاً. ذلك أن التدوير ليس ملازماً للعبارة الطويلة، فقد تكون العبارة قصيرة ويدور الشاعر البيت مع ذلك، وقد تكون طويلة دون أن يحتاج إلى تنوير البيت، ولماذا تستغرق أية عبارة طويلة عشرة أشطر مدورة؟ لماذا لا تستغرق عشرة أشطر غير مدورة؟ إن التدوير، لو تأملنا، لا يتصل بطول العبارة، وإنما هو محض انشطار الكلمة إلى شطرين كل منهما ينتهي إلى تفعيلة. ومن ثم فإنه يقع في كل شطر من قصيدة عباراتها قصيرة، فتبدأ العبارة في



منتصف الشطر الدور وتنتهى فى النصف الثانى، ثم تبدأ عبارة جديدة فى منتصف شطر مدور ثان وتنتهى فى الشطر الثانى. وكذلك فلا صلة للتوير بطول العبارة.

ثم إن هناك سؤالاً شديدا الأهمية ينبغى للشاعر أن يلقه على نفسه، السؤال حول الطول الممكن للعبارة فى أية قصيدة ذات إيقاع وموسيقى. فلنفرض أننا أبحنا للشاعر أن يطيل شطره (ذا التفعيلة المكررة) إلى ما شاء الله. فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان فى الشطر الواحد؟ الجواب على هذا قد ثبت لى بالتجربة الطويلة وقراءة مئات من قصائد الشعراء: إن ذلك غير سائغ ولا مقبول؛ لأن الغنائية فى تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها، ذلك فضلاً عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل؛ لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء، لا بل إنه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة. وسرعان ما نمجه ونرفض أن نقرأه، ولننظم مثلاً من البحر الكامل تتوافر فيه (متفاعلاً) بلا وقفة مع غلبة التوير:

طلعت نجوم الليل فعرش ظلمة الأحراش  
أحلاماً طريات ورش المطر خدّ الليل والندى  
تلفح كل ما فيها بأستار الظلام المدلهم البارد  
القبرى واتاب المدى خوف من المجهول، يا  
قلبي تيسرَ تيسرَ واترك الأوهام تحنى كل  
باقات الأمانى. أمسك الجذلان بالأنفراح  
والرغبات قد نفخ النعاس وعاد يملأ مشرق  
الندى ضياء وإبتسامات فدع فتن الصباح  
المشرق المسحور ينفذ لا تكن حيران مقطوع  
الرؤى...

أليس هذا نظماً سمجاً، ميقاً، لا يحتمل؟ إن قراءته غير ممكنة، وهو لترادفه السريع ممل رتيب يتعب السمع ويضايق الحسّ الجمالى لدى القارئ، وأبرز ما ينقصه هو الوقفات، ذلك أن السكتة فى آخر الشطر والبيت كانت وما زالت عنصراً «مهماً» فى

القصيدة، إن للسكوت وقعاً شعرياً يعادل وقع الأشطر نفسها، ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا.

والظاهر أن كثيراً من الذين ينظمون الشعر الحر ينسون هذه الحقيقة، ولذلك نراهم يرمّون لنا أشطراً كثيرة مدورة هي في الحقيقة كلها شطر واحد.  
وما أحرأهم بأن ينتبهوا.

### ملاحظة ختامية:

أصبح الشعراء المحدثون اليوم ينظمون قصائد طويلة كل أشطرها مدورة، أو لنقل إنها تتألف من شطر واحد طويل في الحقيقة لما سبق أن قررناه من أن التدوير يمتنع في الشعر الحر، ولسوف يبدو أن ما نظمته سنة ١٩٦٢م لكى يكون مثلاً للرداءة قد أصبح بعد عام ١٩٦٨ قاعدة تحتذى ونموذجاً يطيعه عشرات الشعراء اليافعين، ومثال ذلك قصيدة حسب الشيخ جعفر (السيدة السومرية في صالة الاستراحة) وفيها يقول:

(تغيرنى وجهك السومرى مطاراً، فمالى سوى أن أرحب أو أن أودع، سيدتى كنت لى نجمة فى سماء المخازن تؤنسنى كلما انحسر المشترون، اتركينى ألم تقاطيع وجهك فى الحائط المتاكل فى أور، فى صالة الاستراحة، فى أوجه العارضات النحيفات، عودى تماثيل فى باطن الأرض أو فى المتاحف بينى وبين الشحوب الذى لمستته يدي برهة).

وأمثال هذا شائعة لدى اليافعين اليوم، وإن أتتأوله بالدراسة فى هذا الكتاب، وإنما مكانه كتاب ثان أشتغل الآن فى تأليفه.

## التشكيلات الخماسية والتساعية

جاء الشعر الحر بالحرية، وأصبح في مقدور الشاعر أن يزيد التفعيلات في الشطر وينقصها كما يشاء وفق القيود والشروط التي ذكرناها في الفصول السابقة، وقد أدى ذلك إلى أن ينظم الشعراء أشطراً تتنوع أعداد تفعيلاتها من الواحدة إلى العشر، وكان أن جابها في الشعر العربي الأشطر ذات الخمس تفعيلات.

ونحن حريون أن ننبه أولاً إلى أن الشعر العربي، في مختلف عصوره، لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس، وإنما كان الشطر يتألف إما من تفعيلتين كما في المهرج والمجتث والمضارع، أو من ثلاث كما في الرجز والزلزل والكامل، أو من أربع كما في الطويل والبسيط والمتقارب والخبب. وعند هذا وقف الشاعر، فلم نقرأ له أشطراً ذات خمس تفعيلات إطلاقاً.

وأما في الجزء فإن طول الشطر لم يزد على تفعيلتين أو ثلاث، وعندما يكون الشطر المجزوء مدوراً فإن طول الشطر يصبح في الواقع لا في الاعتبار - ست تفعيلات وإن سميناه بيتاً؛ لأن المدور، في حقيقته، شطر لا شطران. وهذا قد كان الطول الأقصى للشطر العربي.

وجاء المعاصرون وتناولوا الحرية التي أباحها لهم الشعر الحر، فخرجوا على قانون الأذن العربية ونظموا أشطراً ذات خمس تفعيلات. وكان ينبغي لهم، إذ ذلك، أن يتوقفوا ويدرسوا هذه المسألة ويقرروا مدى نجاحها، فلماذا لم يكتب العرب شعراً خماسي التفعيلات على الإطلاق؟ أو كان ذلك مصادفة واعتباطاً؟ أم أن للعدد خمسة صفة تجعله لا يصلح في شعر لن ذي إيقاع؟ على أن المعاصرين، شعراء ونقاداً، لم يعنوا ببحث هذه الأسئلة ولم يقفوا عندها. لا بل أن مجابهتنا بالأشطر الخماسية لم تثر أي صدى، فكان العرب قد ألفوا ذلك، ومضى الشعراء يكتبون أشطراً خماسية دونما تعليق.

وكان ذلك كله ينم عن الإهمال، إهمال من الشعراء الذين يكتبون بأسلوب جديد، فلا يعنون حتى بالإشارة إلى ذلك، وإهمال من النقاد الذين تمر بهم ظاهرة كهذه فلا تلفت أنظارهم. وإنما كان ينبغي أن تدرس القضية فيما أن تقر باعتبارها تجديدًا يقبله

الذوق المعاصر، أو أن ترفض؛ لأنها نشاز موسيقى تأباه الأذن العربية. ولعلنا نعتب على العروضيين أكثر مما نعتب على سواهم، لما فى أيديهم من سبل النقد الشعري وما لهم فى أنفسهم من ثقة، على أن أكثرهم - فيما نعلم - قد استكبر أن ينظر فى الشعر الحر، وأنف أن يعده شعراً بحيث ينزل إلى نقده بمقاييس العروض الصلدة، ومن ثم فماذا يعنيه أن ترد فيه خمس تفعيلات أو لا ترد؟ ومهما تكن الأسباب، فإن الشعراء راحوا يقعون فى الشطر الخماسى دون أن ينتبهوا إلى شناعة وقعه فى السمع وقبح إيقاعه.

هذا نموذج من قصيدة لفدوى طوقان سبق أن اقتبسنا منها<sup>(٣٧)</sup>:

تجبنى صديقى المَرَبِّ الأثير

(أربع تفعيلات)

صدائة حميمة تشدنى إليك من سنين

(خمس)

وقولها فى القصيدة نفسها:

قبلك من سنين من سنين

(ثلاث)

نشدتها مذ كنت طفلة حزينة مع الصغار

(خمس)

وحين فتحت براعمى وصرع الصبا النضير

(خمس)

وضمخ الجواء بالعبير

ومثل ذلك فى قصيدة عنوانها (جيكور والمدينة) لبدر شاعر السياب<sup>(٣٨)</sup>:

تقول يا قطار يا قَدَر

(ثلاث)

قتلت إذ قتلته الربيع والمطر

(أربع)

وتنشر الزمان والحوادث الخبر

(أربع)

والأم تستغيث المضمّد الحفر

(ثلاث)

أن يرجع ابنها يديه، مقلته، أيما أثر

(خمس)

وترسل النواح يا سنابل القمر

(أربع)

لعل هذه النماذج تخبرنا هى نفسها لماذا لم يرتكب العرب الوقوع فى التفعيلات الخماسية، ذلك أنها تبدو قبيحة الوقع، عسيرة على السمع، بحيث لاحتاج إلى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها.

ومما لا يقبل كذلك استعمال تشكيلة ذات تسع تفعيلات، ومثالها قصيدة اخيل الخورى، من المتقارب، قال (٢٩):

ثم ليال أحسّ بها أنى لن أكحل جفنى بمراى الصباح  
ليال أرى الموت فيها على قباب قوس وأدنى بمدّ إلى الجناح  
وأسمع دقات قلبى مجتونة كالرياح كمصف الرياح  
يردّ صداها جدار الظلام ويذرو حبيباتها فهى رجع نواح  
فأبسم مستسلماً غير أنى إذا ما أطلّ على الكون فجر ولاح  
أرانى ما زلت أحيا كما كنت لا الموت جاء ولا نار حولى الصباح

إن كل شطر فى هذه القصيدة ذو تسع تفعيلات وهو -كما نلّ أن القارىّ يقرنا عليه- أطول مما ينبغى لسطر واحد، وليس لنا مفرّ من أن نعدّه شطراً واحداً؛ لأن العدد تسعة لا ينقسم على اثنين بحيث نستطيع أن نرصفه على شطرين فنخفف بذلك من ثقله، ولقد كنّا نستطيع أن نقسمه على ثلاثة أسطر لو أن الشاعر أراد ذلك وأحدث له الوقفات اللازمة فى ثنايا الشطر. والواقع أن قابلية العدد تسعة للقسم على ثلاثة تجعل إطالة الشطر إليه أمراً غير مقبول، فماذا كان يضير الشاعر أن يقول هذا مثلاً:

فأبسم مستسلماً غير أنى إذا ما أطل  
على الكون فجر ولاح  
أرانى ما زلت أحيا كما كنت لا الموت جاء  
ولا نار حولى الصباح

إن ثقل التفعيلات التسع يأتى من ناحيتين: أولاً أن العرب لم يكتبوا شطراً مدوراً أطول من ثمانى تفعيلات، وثانياً أن الرقم تسعة هو نفسه ثقل الوقع فى السمع، كالرقم خمسة تماماً، فليس الطول وحده هو الثقل فيه؛ وإنما لأنه أيضاً ذو تسع تفعيلات.

أما السبب فى كون العديدين خمسة وتسعة لا يردان فى الشعر العربى فلعله يحتاج إلى دراسة للمقاطع تكشف السر فيه.

## ملاحظة ختامية:

نبّه أكثر من أديب إلى أنني أنا نفسي أستعمل التشكيلات الخماسية في شعري، وقد أدهشني هذا فرجعت إلى قصائدي فإذا الأمر صحيح. ومن ثم فإن الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين: جانب مني ذهني يرفض كل تشكيلة خماسية رفضاً كاملاً، وجانب مني سمعي يتقبلها ولا يرى فيها ضيراً. أو لنقل إن الناقدة في ترفض، والشاعرة تتقبل.

ولقد أجريت تجربة عام ١٩٦٨ فنظمت قصيدة مقطوعية كل أسطرها خماسية وعنوانها «ضوء القمر»، وقد نشرتها مجلة في القاهرة أظن اسمها كان (مجلة الشعر) ورئيس تحريرها صلاح عبدالصبور، وقد صدر منها عدد واحد وتوقفت، ولكني ما زلت أنفر من هذه القصيدة ولا أحبها بسبب خماسية تفعيلاتها، وقد رفضت أن أدخلها مجموعاتي الشعرية المطبوعة. بعد هذا، سأتّرك الشعراء والقراء يحكمون في قضية التشكيلات الخماسية بما يرونه مناسباً، ما دمت قد أعلنت حقيقة موقفى إعلاناً أميناً.

## مستفعلان فى ضرب الرجز

يقع بعض الذين ينظمون قصائد من بحر الرجز فى خطأ شنيع هو أنهم يوردون التفعيلة (مستفعلان) فى ضربه، ولا يقع هذا فى الشعر العربى قط، لأن الأذن تجمعه، ولعل خير دليل نقدمه على شناعة وقع (مستفعلان) هذه فى ضرب الرجز ما نجده فى كتب النحو العربى حين يتحدثون عن أنواع التنوين، فيسمون التنوين فى خاتمة بيت رؤية التالى (غالباً) أى صعباً عسيراً لا ينبغي أن يرد:

وقاتم الأعماق خاوى المخترقن

مشبه الأعلام لماع الحفّقن

وظاهر أن التفعيلة الأخيرة هنا قد التقى فيها ساكتان وباتت مماثلة لمستفعلان (ما عدا أن القاف فيها حرف صحيح لا لين). وإنما سموا النون هنا (غالية)؛ لأنها وردت فى مكان غير مقبول من تفعيلة الرجز التى ترفضها. وليس فى الشعر العربى كله، عدا هذه النون، تشكيلة لبحر الرجز تنتهى بـ (مستفعلان). ومن الواضح أن بيت رؤية شاهد نحوى، وكثيراً ما يتعسف النحاة فى التماس الشواهد.

وأما لماذا أورد المعاصرون (مستفعلان) هذه فى خواتم تشكيلات الرجز فى شعرهم الحرّ، فلعلّ التعليل الوحيد له أن الشاعر الناشئ سمع أن فى الشعر الحر حرية، فظن أن معنى تلك الحرية أن يخرج على العروض وقواعده، وحتى على الأذن العربىة وما تقبله، وغاب عنه أن العروض هو الموسيقى، ولا سبيل إلى الخروج عليه ما دما ننظم شعراً. ولاريب أن اصطلاحنا «الشعر الحر» لا يسمع بمثل هذه التاويلات الفضفاضة التى وقع فيها الشعراء؛ لأننا احترزنا بكلمة (الشعر) عن أن نقصد بالاصطلاح الخروج على ما هو أساسى فى كل شعر وهو الموسيقى. وأما (الحرية) فقد شرحناها بأنها التحرر من التقيد بالشرطين المتساويين فى الطول. ومن ثم فإذا نظمنا قصيدة حرة، على وزن الرجز، فمن المنطقى أن نتقيد بقوانين العروض الخاصة ببحر الرجز جميعاً، ما عدا التقيد بعدد معين من التفعيلات فى كل شطر.

وقد بدأت الفوضى في بحر الرجز على يد قلة من الشعراء الناشئين كما أذكر،  
وكنّت وأنا أرقب ما تنشر الصحف أعتقد أن الراسخين من الشعراء، الذين مارسوا  
النظم بأسلوب الشطرين طويلاً، سوف يتحاشون الوقوع في هذه الفوضى، ومن هؤلاء  
نزار قباني مثلاً وقد سبق له من بحر الرجز في ديوانه الأول:

تقول لى مكسورة الأهداب عمّ تبحث؟

قلت أضعت قبلة وفقدتها كم يورث

قد فزرت منى وقوف الشجر منك تمكث

سمراء رديها إلى ليس بى تريث<sup>(٤٠)</sup>

هنا نرى نزار قباني لا يأتى بتشكيلة فيها (مستفعلان) غير أنه يقع في ذلك  
عندما يخرج إلى سماء الحرية في الشعر الحر بعد ذلك بسنوات، وكأنه نسي حتى أذنه  
الموسيقية وتحرر منها فنسمعه يقول:

أكتب للصغار

للعرب الصغار حيث يوجدون (مفاعلان)

أكتب للدين سوف يولدون (مفاعلان)

أكتب للصغار

قصة بئر السبع والطرّون والجليل

وأختي القليل

هناك في بيارة الليمون أختي القليل (مفاعلان)

إذ كان في يافا لنا حديقة ودار

يلفها النسيم

وكان والدى الرحيم (مفاعلان)

مزارعاً شيخاً يحب الشمس والتراب<sup>(٤١)</sup>

وكذلك نجد هذا الخطأ لدى فدوى في قصيدتها (تاريخ كلمة) التي سبق أن  
اقتطفنا منها ذلك حيث تقول:



ومرت الأيام يا صديق الأثير

جديية مطمورة بالثلج بالأسى المرير (مفاعلات)

وقلبي الوحيد ينطوى على جفائه على ظمائه<sup>(٤٢)</sup> (مفاعلات)

إن هذا شنيع. وأنا على يقين من أن نزار وفدوى سركلاهما شاعر مرهف ذو موهبة صافية- سوف يلاحظان معنى ما أقول فوراً ويقران أنه ناشز، وإنما يقعان فيه، على ما أظن، وهما يشعران بنفور منه، غير أن دوار الحرية قد أصابهما فيمن أصابه، فجعلهما يسكتان صوت فطرتهما الشعرية. ولعل هذا أيضاً شأن غير قليل من الشعراء الذين نشأوا بعد نزار وفدوى مثل صلاح عبدالصبور<sup>(٤٣)</sup> وغيره. ونحن نتمنى أن يعود هؤلاء الشعراء إلى صوت فطرتهم التي تلهمهم وأسماعهم العربية ليتبينوا الصواب من الخطأ. ولا أظنه يضير الشاعر المعاصر أن يدرس العروض ولو دراسة عابرة، فإنما وجد العروض ليعين الشعراء أكثر مما يعين الناظرين. وإنما يفهم العروض الفهم الحق الشاعر الموهوب، وأما الناظم فمهما درسه فإن جوانب منه تبقى غامضة عليه، فضلاً عن أنه لا يستطيع أن يبدع فيه، وقصارى ما يملك أن يقيس على الموازين قياساً انطباقياً جامداً.

والواقع أن الشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو نظم قبل ذلك، وللنظم قواعده وأسس. فإذا كان الشاعر الموهوب، بكل موهبته التي يعتز بها. ينظم الشعر ويخطئ في الوزن، فما باله يزدري العروض ويرفع عن دراسته إن؟

## فاعِلٌ فى حَشَوِ الخَبِيبِ

المعروف أن تفعيلة الخبب (فعلن) ليست إلا زحافاً يعترى تفعيلة المتدارك الأصلية (فاعِلن)، ويتكرر فعلن هذه ينشأ وزن الخبب أو (ركض الخيل) كما يسمونه أحياناً. والمعروف أيضاً أن العرب لم يستعملوا هذا الوزن إلا نادراً، ولعل ذلك هو الذى جعل الخليل ينسأه فلا يحصيه فى بحوره الخمسة عشر، وإنما استدرك به الأخفش وسماه لذلك (المتدارك).

ويتميز هذا الوزن بخفته وسرعة تلاحق أنغامه، كما نرى من نموذجة التالى المشهور:

يا ليل الصب متى خذه؟	أقيام الساعة موعده
رقد السمار وأرقه	أسف للبسين يردده
فبكاه النجم ورق له	نما يرعاه ويرصده
كلف بغزال ذى هيف	خوف الواشين يشرده
نصبت عيناي له شركاً	فى النوم فمزّ تصيده
صنم للفتنة متصب	أهواه ولا أتعبه
صاح والخمر جنى فمه	سكران اللحظ معريده <sup>(١٤٤)</sup>

وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لا يصلح إلا للأغراض الخفيفة الظريفة، وإلا للأجواء التصويرية التى يصح فيها أن يكون النغم غالباً، وإنما يثبت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطع أنغامه، فكان النغم يقفز من وحدة إلى وحدة، وسبب ذلك أن (فعلن) تتألف من ثلاث حركات متوالية يليها ساكن (وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى)، وهذا التوالى الذى يعقبه ساكن فى كل تفعيلة يسبغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنه قفز. وذلك هو الذى جعلهم يسمونه (ركض الخيل) أحياناً.

والظاهر أن الشاعر العربى كان يضيق بهذا التقطع فى وزن الخبب، فيعمد إلى التخفيف منه بإسكان العين فى (فعلن) بين الحين والحين، وبذلك يتحول السبب الثقيل

إلى سبب خفيف ويزول العناء، وذلك واضح في قصائد الخبب كلها ومنها قصيدة  
الحصري السابقة:

ينضو من مقلته سيقاً      وكان نعاساً يغمده

إن في هذا البيت أربع تفعيلات مخففة وأربعاً على الأصل وذلك يكبح جماح  
الحركة ويخفف منها، فضلاً عن أنه يضيف تنويعاً وتلويناً إلى تفعيلات البحر الرتيبة.

ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا، ذلك  
أننا نحول (فعلن) إلى (فاعل)، وليس في الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواي،  
بدأت فيه منذ أول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيت فيه حتى الآن. هذا مثلاً  
مطلع قصيدتي (لعنة الزمن)<sup>(٤٥)</sup> من الخبب:

كان المغرب لون ذبيح

والأفق كآسة مجروح

ووزن الشطر الأول فيه هو:

فَعْلَن فاعِل فاعِل فاعِل

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق، خلافاً للقاعدة العروضية  
في الخبب. وأنا أقر بأنني وقعت في هذا الخروج من غير تعمّد. وقد ألفت أن أنظم  
الشعر بوجه السليقة، لا جرياً على مقياس عروضي، تحملني خلال عملية النظم موجة  
الصور والمشاعر والمعاني والأنغام، دون أن أستذكر العروض والتفعيلات، وإنما تتدفق  
المعاني موزونة على ذهني، ومن ثم فإن (فاعل) قد تسرّبت إلى تفعيلاتي (الخببية) وأنا  
غافلة. وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لي من الصحة والانتشال الطبيعي  
بحيث لم أنتبه إلى ما فيه من خروج عن تفعيلية الخبب.

وسرعان ما احتج على الدكتور جميل الملا<sup>(٤٦)</sup> منبهاً إلى خروجي عن تفعيلية  
الخبب، وقد أدركت فوراً أنه على حق وأن تفعيلتي دخيلة، وجلست أفكر، مندهشة، في  
سبب هذا الذي وقع لي، فكيف ولماذا جاز أن تقبل أدنى المعرنة خروجاً على الوزن مثل  
هذا؟

وجاء الجواب بعد قليل من التأمل، وكان جواباً بسيطاً واضحاً: إن أدنى، على  
ما مر بها من تمرين، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً. فليس هو خطأ وقعت فيه،

وإنما هو تطوير سرُّه وإليه وأنا غافلة. ومعنى ذلك أن (فاعلُ) لا تمتنع في بحر الخبيب؛ لأنَّ الأذن العربية تقبلها فيه. وإنَّ فلماذا لم يقرَّها العروضيون؟ وهل من حقى أنا أن أثبت تفعيلة جديدة في بحر عريى ضبط منذ عصور طويلة؟

الواقع أنه ليس من حقى، كما أنه ليس من حق أى شاعر أن يفعل ذلك، إنما يقرر القواعد القبول العام. نعم، لقد قرر الخليل قواعد جديدة، غير أن تقريره ذلك لم يكن هو الذى ثبتها، وإنما ثبتت حين قبلها الشعراء المتمكنون والعارفون فى عصره، وكذلك لن تثبت تفعيلتى الجديدة إلا إذا لقيت موافقة العروضيين.

والحق أن قليلاً من التأمل فى التفعيلتين (فعلن) و(فاعلُ) لابد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويًا تامًا؛ لأن طولهما واحد، وفى وسعنا التأكد من ذلك بأسلوب العروضيين.

ف ع ل ن - ف ا ع ل

--- 0 - 0 ---

فإن بين أيدينا هنا تفعيلتين تحتوى كل منهما على ثلاثة متحركات وساكن واحد، وإنما الفرق بينهما فى مواضع المتحركات والساكن. ويظهر ذلك واضحاً حين نكتب التفعيلتين بلغة الموسيقى:

فعلن = فاعلُ

ومعنى ذلك أن كلتا الوجدتين مكونة من ضربيتين قصيرتين وضربة طويلة؛ وإنما تقع الطويلة فى مطلع (فاعلُ) وفى آخر (فعلن).

ومن الناحية الموسيقية يستوى عدد الأجزاء فى التفعيلتين، فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء.

وكل هذا يجعل ورود (فاعلُ) فى الخبيب سائغاً مقبولاً حتى ليصح، فى عقيدتى، أن نكتب قصيدة خبيبية وزنها كما يلى:

فاعلُ فاعلُ مفتعلن

أقبلُ فجرِكَ يا وطنى

إن الأذن العربية تقبل هذا، فكيف بها وهو يرد، على وجه التنويع عبر وزن الخبيب؟

هذا إذن هو السبب الذى جعلنى أتمسك بتفعيلتى البخيلة، والواقع أنتى لم أزل  
أستعملها فى حشو الخيب، ومنه فى آخر قصيدة كتبتهُ منه:

وعدّ فى شفة الزنبق غطى المرج شذاهُ

وتألق فجر منبتق فوق مسافات مبهورة

ونسائم تعبر فى وديان مسحورة

إن شاء الله، روى أغنية طافحة وندى وصلاه

ورأيتُ أن إقرار ذلك قاعدة فى بحر الخبب يضيف سعة وإيونة إلى هذا البحر  
الذى يضيق بفواصله الصغرى كما بينا.

والرأى الأخير لأغلبية العروضيين والشعراء المتمكنين فى الوطن العربى<sup>(٤٧)</sup>.



**الباب الثالث**  
**الشعر الحر باعتبار أثره**

- الشعر الحر والجمهور
- أصناف الأخطاء العروضية





## الفصل الأول

### الشعر الحر والجمهور

#### توطئة:

لعل تاريخ الشعر العربي لم يعرف هزة أكبر من تلك التي تعرض لها وهو يواجه حركة الشعر الحر التي بدأت تنتشر انتشارها الجارف منذ سنة ١٩٥٢، مع أن أولياتها تعود إلى سنة ١٩٤٧، فقد جاء هذا الشعر بتجديد كامل في النظرة إلى وزن الشعر، فنقل الأساس فيه من الشطر إلى التفعيلة، ومن نظام الشطرين الاثني والقافية الواحدة، إلى نظام الشطر الواحد والقافية المتغيرة<sup>(٤٨)</sup>. ومع أن الحركة كانت قائمة على أساس راسخ من العروض العربي، ببحوره وأشطره وقوافيه، إلا أن الجمهور العربي قد تكشّف عن مقاومة مستمرة صريحة لها، فلم يرض أن يتقبل هذا الشعر الجديد، ولا أن يحاول فهمه، وما زالت أغلب الأوساط الأدبية والفكرية تتحدث عنه بازدراء وسخرية. ولقد ألفنا في السنين الماضية أن نرى أنصار الشعر الحر يقابلون تحفظ الجمهور بالثورة ويحملات السباب والتجريح بشكل يوجع ضمير أي مراقب رصين للموقف، ذلك أن الجمهور العربي الذي يرفض هذا الشعر الحر لا يعدو أن يكون أحد اثنين: إما أنه متأخر في ثقافته ووعيه الشعري والأدبي ونوقه عن شعرائه الشباب بحيث لا يستطيع أن يصل إلى فهم حركة جديدة ما زالت تبدو له غامضة، وإما أنه محق في رفضه لهذا الشعر لسبب وجيه ما، وفي الحالتين لا ينبغي لنا أن نتهجم على الجمهور، فإن كان الحق معنا، وكان جمهورنا الذي نكتب له متأخراً عنا، فإن واجبنا أن نعلمه لا أن نسبه ونهينه ونهاجم مقدساته، وأما إذا كان الجمهور على حق، فماذا علينا أكثر من أن نرى الحق ونقره، ولو كان ضدنا؟ إن الشعر العربي ينبغي أن يكون أعز علينا من أي تجديد غلط وقعنا فيه.

على أن من حسن الحظ أن الظروف أقل قسوة من هذين الطرفين اللذين ذكرناهما، فلا الجمهور العربي متأخر إلى هذا الحد المؤس، ولا الشعر الحر صادم للروح العربية والأذن العربية، وإنما يقوم موقف الجمهور منه على تداخل عوامل عديدة بعضها خارجي وبعضها يتصل بكل حركة جديدة تقابل جمهوراً ذا تراث قديم أصيل، وبعضها يرجع إلى أغلاط يقع فيها الشعراء أنفسهم.

ومهما يكن من أمر فقد حاولت في هذا البحث أن أدرس الأسباب التي جعلت الجمهور العربي يقف من الشعر الحر موقف المقاوم، وقد صبح لدىّ، بعد طول التأمل، أن السبب في ذلك يرجع إلى ثلاثة أصناف من العوامل:

١- العوامل التي تتصل بطبيعة الشعر الحر واختلافها عن طبيعة أسلوب الشطرين الشائع في الشعر العربي.

٢- العوامل التي تنشأ من ظروف الشعر العربي في هذه الفترة التي ولد فيها الشعر الحر، وهي عوامل تسببها ملايسات في جونا الأدبي سندرسها.

٣- عوامل تنشأ عن إهمال الشعراء الذين ينظمون الشعر الحر، وعدم عنايتهم بتهذيب شعرهم، وقلة معرفتهم بالشعر العربي، وضعف أسماعهم الموسيقية.

وسوف ندرس كل مجموعة من هذه العوامل في فصل خاص.

## طبيعة الشعر الحر

لأريب في أن السبب الرئيسي في مقاومة الجمهور العربي للشعر الحر يكمن في كون هذا الشعر خارجاً على أسلوب الوزن الذي ألفه العرب، وكل جديد يقابل في أوله بالمقاومة والرفض، فليس الشعر الحر بدءاً في هذا. ولقد كان طبيعياً أن يضيق به القراء حين جويها به أول مرة سنة ١٩٤٧.

وأكد أعتقد أن أغلب القراء -وبينهم أدباء وحتى شعراء أحياناً- ما زالوا لا يملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحر، فهل هو شعر بلا وزن؟ أم أنه وزن ما يخالف أوزان الشعر العربي؟ وإنما يحس بهذه الحيرة، على الخصوص، أولئك الذين لا يملكون أسماً مرهفة تميز وزن الشعر تمييزاً دقيقاً، وهؤلاء قد ألفوا، أن يروا الأوزان مرصوصة، على شطرين متساويين، بحيث يكون تبين موسيقاها أسهل؛ ولذلك تاهوا وتعربوا حين أصبحت الأشطر غير متساوية في أطوالها، وعاد الارتكاز إلى التفعيلة بحيث يحتاج الأمر إلى شاعر لكي يتبين الإيقاع والموسيقى.

كان القراء يقرأون البحر الكامل (الواقي) وهو مكتوب هكذا:

قلبي يحدثني بأنك متلفي	روحي فداك عرفت أم لم تعرف
لم أقضي حقّ هواك إن كنت الذي	لم أقضي فيه أسى ومثلي من يفى
مالي سوى روحي وبأذل نفسه	في حب من يهواه ليس بمُعرف
فلن رضيت بها فقد أسعفتني	يا خيبة المسعى إذا لم تُسعف <sup>(١٩)</sup>
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وكانوا يقرأون مجزوء الكامل وهو مكتوب على النحو التالي:

ولقد دخلتُ على الفتا	ة الخدر في اليوم المطير
الكاعبُ الحسناءُ تر	فل في الدمقس وفي الحرير

فدفعتهما فتدافعت مشى القطاة إلى الغدير (٥٠)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وكانوا يقرأون مشطور الكامل وهو يعادل شطراً واحداً منه. وكانوا يتقبلون ذلك كله لجرد أن كل صنف منه معزول عن الصنف الآخر، فلا تكون القصيدة إلا وافية أو مجزومة أو مشطورة دون أن تخلط بين هذه الأصناف.

وجاء الشاعر الحديث، فرأى الرابطة بين وافي البحر ومجزؤه ومشطوره قائمة واضحة؛ لأن هذه الأوزان كلها ذات تفعيلية واحدة هي متفاعلن، وهي كلها تنتمي إلى البحر الكامل، وإنما الفرق بينها في عدد (متفاعلن) وحسب، فهي تتكرر في الوافي ست مرات وفي المجزوء أربعاً وفي المشطور ثلاثاً، وقد لاحظ الشاعر أنه، إذا وحد الضرب، استطاع أن يجمع مجزوء البحر ومشطوره وأجزاها في القصيدة الواحدة لأن عدد مرات التكرار لا يؤثر في الموسيقى شيئاً ما دامت التفعيلية واحدة والضرب واحداً، ولذلك رأى أن يمزج بين الأطوال كلها في قصيدة واحدة. وكان ذلك طبيعياً وموسيقياً على أجمل ما يمكن.

والواقع أن الشعر الحر جارٍ على قواعد العروض العربي، ملتزم لها كل الالتزام، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور والمنهوك جميعاً. ومصدق ما نقول أن نتناول أية قصيدة جيدة من الشعر الحر ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور ومنهوك، فلسوف تنتهي إلى أن نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربي دون أية غرابة فيها، ولنأت بمثال لما نقول، من قصيدة (إلى العام الجديد) من البحر (الكامل):

يا عامٌ لا تقرب مساكنتنا فنحن هنا طيوفٌ

من عالم الأشباح ينكرنا البشر

ويفرّ منا الليلُ والماضي ويجهلنا القدر

ونعيشُ أشباحاً تطوفُ

نحن الذين نسيرُ لا ذكرى لنا

لا حلم، لا أشواقَ تشرقُ، لا منى

أفاقُ أعيتنا رماذُ

تلك البحيراتُ الرواكدُ فى الوجوه الصامته

ولنا الجباهُ الساكته

لا نبض فيها لا اتقادُ

نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته

الهاريون من الزمان إلى العدمُ

الجاهلون أسى الندم

نحن الذين نميش فى ترف القصور

ونظّل ينقصنا الشمورُ

لا ذكرياتُ

نحيا ولا تدرى الحياة

نحيا ولا نشكو ونجهلُ ما البكاء

ما الموتُ ما الميلادُ ما معنى السماء<sup>(١٠)</sup>

ولنفردُ أشطر هذه القصيدة ونجزئها إلى الأطوال التى يعزلها العروض العربى،  
فلسوف نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربى حق الجريان، وهذه  
أولها، وهى من مجزوء الكامل ذى الشطرين:

يا عامٌ لا تقرب مسا      كنتنا فتحنُ هنا طيوفُ

ويفرّ منا الليل والـ      ماضى ويجهلنا القَدَرُ

تلك البحيراتُ الروا      كد فى الوجوه الصامته

نحن العراة من الشعو      ر ذوو الشفاه الباهته

متفاعِلن متفاعِلن      متفاعِلن متفاعِلن

أما القصيدة الثانية فهى من المشطور وهذا نصّها:

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا

لا حُلم لا أشواقَ تشرق لا مُنى  
من عالم الأشباح ينكرنا البَشَرُ  
الهاريون من الزمانِ إلى العَمَمِ  
نحن الذين نعيش فى ترف القصور  
نحيا ولا نشكو ولجهل ما البكاء  
ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء  
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وهناك قصيدة ثالثة نستطيع استخلاصها ذات وزن أقصر هو المنهوك.

ونعيش أشباحاً تطوفُ  
أفئاق أعبتنا رَمَادُ  
ولنا الجبَّاءُ الساكنه  
لا نبضَ فيها لا اتِّقاد  
ونظِّل ينقصنا الشمورُ  
نحيا ولا تدرى الحياة

إن هذه القصائد كلها من البحر الكامل وتفعيلتها جميعاً واحدة هي (متفاعِلن)، وهى إنما تجتمع فى الشعر الحر؛ لأن ذلك لا يخرج على النغم الذى تقبله الأذن العربية، وكل ما هنالك أنه أسلوب يتيح للشاعر تعبيرية أعلى بمنحه الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى. وليس يمكن أن يرفض الاعتراف بوزن ذلك شاعر ذو سمع مرهف، وإنما جاءت الضجة من القراء كما أسلفنا، وقد حسب بعضهم أن الشعر الحر نثر اعتيادى لا وزن له إطلاقاً. وليس أقطع غلطاً من هذا الحكم، كما رأى القارئ مما سبق. وإننى لأخجل حين أرى أحياناً شعراء معروفين من الجيل السابق يصرحون فى الصحف بأن الشعر الحر نثر. إن مثل هذه التصريحات فى الواقع مؤلمة، ليس لأنها تؤثر فى مستقيل الشعر الحر - ذلك لأنها لا تؤثر فيه - وإنما لأنها تشير إلى الارتجالية التى يكتب بها أدباؤنا، وإلى قلة تشخيصهم لمسئوليتهم فى توجيه جمهور يتطلع إليهم ملتصقاً بالتوجيه. والواقع الذى نحب أن نعود فنؤكد أنه ما من عارف

بالشعر على الإطلاق يمكن أن يرضى لنفسه أن يقول إن الشعر الحر نثر لا شعر، وإنما يقول ذلك من لا معرفة له، أية معرفة، بالشعر العربي والعروض العربي، فليتخرج أى أديب كبير من الأحكام الارتجالية، إن الجيل الطالع سيكون أكثر معرفة بالعروض من أن تقوت عليه مثل هذه الأحكام الفاسدة.

## الظروف الأدبية للعصر

كان أسلوب كتابة الشعر العربي يمنحه شكلاً معيناً يساعد القارئ غير الشاعر على أن يدركه، في يسر وسهولة، أن هذا شعر لانتثر، فما يكاد الشاعر يكتب الموزون، بأسلوب الشطرين، حتى يدرجه هكذا:

يا حسرة ما أكاد أحملها      آخرها مزعجٌ وأولها  
عليلة بالشأم مفردة      بات بأيدي العدى معلها  
تسأل عنا الركبان جامدة      بأدمع ما تكاد تمهلها<sup>(٥٢)</sup>

وإذا نظم الرجز أدرجه هكذا:

قد علم الأبناء من فلامها  
إذا الصراصير أقشعراًها  
أنا ابن هيجاما معي زمائها  
لم أنب عنها نبوة الأمها  
من طول ما جرينى أياها  
ولا ترى حانية أرحامها  
وليلة قد بت ما أنامها  
أحييتها حتى الجلى ظلامها<sup>(٥٣)</sup>

وكان وزن الشعر يبيع هذا الأسلوب في الكتابة، فيستقل الشطر أو البيت (شطران بينهما فسحة) على سطر واحد يترك سائره خالياً، وإنما كان هذا في الأصل إشعاراً للقارئ بأن هذا شعر، وإلا فقد كان ينبغي ألا تترك في الأسطر فراغات، تماماً كما نفعل حين نكتب النثر.



وجاء الشعر الحر، جاريًا على أساليب الشعر العربي، فراح الشاعر يكتب كل شطر من أشطره على سطر، سواء أكان شطرًا طويلًا أم قصيرًا، كما في هذه الأشطر من (المقارِب):

وكنّا نسميه، دون ارتياب، طريق الأمل

فما لشذاه أفل؟

وفي لحظة عاد يُدعى طريق الممل<sup>(١٥٤)</sup>

وإنما يترك الشاعر سطرًا، مثل الثاني في هذه الأسطر، خاليًا، لأن (فما لشذاه أفل) كانت شطرًا كاملاً له وزن وضرب وقافية، وكان هذا الشطر مستقلاً عن الشطرين اللذين جاءا قبله وبعده، فمن حقه أن يخص بسطر يفرد له، على الأسلوب العربي، وهذه هي القاعدة في الشعر الحر، فهو يقطع على أسطر بحسب وزنه، كلما انتهى منه شطر بدأ سطر جديد، وهذا كفيلاً بأن يساعد القارئ على تشخيص شعرية وتمييزه عن النثر حق التمييز.

على أن الشعر الحر سرعان ما وقع في إشكال عسير خاصة بالنسبة لأولئك القراء الذين يعتمدون في إدراك الشعر على شكل كتابته؛ لأنهم لا يحسنون فهم الوزن ولا يعرفون العروض، ذلك أن هؤلاء القراء بدوا يخلطون بين هذا الشعر الحر الموزون وبين نثر عادي لا وزن له أصبح الأدباء يكتبونه ويقطعون على أسطر دون أي مبرر أدبي. وهذا النثر الذي يقتصب لنفسه شكل الشعر يجري في اتجاهين اثنين:

١- الترجمات العربية للقصائد الأوروبية وغيرها.

٢- ما يسمونه بـ«قصيدة النثر» وهي نثر طبيعي خال من الوزن ومن الإيقاع اختاروا أن يسموه قصيدة.

وسوف ندرس كل صنف من هذين فيما يلي:

### أ- الترجمات النثرية للشعر الأجنبي:

شاعت في جونا الأدبي ظاهرة كتابة النثر العربي الذي يترجم به الشعر الأجنبي مُقطَّعاً على أسطر متتالية على سياق الترتيب في أصل القصيدة، فأصبح المترجمون يضعون مضمون كل شطر أجنبي في سطر مستقل كما يلي:

يا ملاكاً أسمر، وضياءً مستقيماً

كمدنح يلمع فى الفضاء،

سوادك يقتحم ذهنى

وشعرك قاصف كالريح المصفحة التى

أمطرت على أوروبا<sup>(٥٥)</sup>

وأحسب أن هذا الأسلوب فى كتابة الترجمة منقول فى الأصل عن اللغات الأوروبية، فقد ألفنا أن نرى أدباء أوروبا الذين ينقلون قصيدة من الألمانية إلى الإنكليزية مثلاً -أو بالعكس أو غيره- يلجئون إلى كتابة النص الإنكليزى بحيث يقابل كل شطر ترجمته الحرفية، وبذلك يسهل على القارئ مقارنة الترجمة بالأصل، وأغلب ما يفعل هذا، المترجمون الدقيقون الذين يريدون لترجماتهم أن تستعمل فى التدريس بالجامعات حيث تتطلب الروح العلمية ترجمات محققة دقيقة الضبط يستطيع الطلبة والباحثون أن ينتفعوا بها، وذلك هو وحده الذى يبيع للمترجم أن يضع النثر مقابل الشعر، مكتوباً على مثل ما يكتب الشعر عليه. ولقد ساعد على ذلك أن الصيغ والتعابير فى اللغات الأوروبية متقابلة متشابهة إلى درجة ملحوظة، خاصة بين اللغات التى تنتمى إلى أصل واحد مثل: الإنكليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية، فهى كلها تنحدر من أصل لاتينى يجمع بينها ويجعل كثيراً من قواعدها متقاربة، فكان من السائغ فى هذه اللغات أن يوضع الشطر الموزون مقابل سطر من النثر يحتوى على معناه، دون أن يجد المترجم صعوبة فى توزيع الألفاظ والأشطر فى حدود اللغة التى يكتب بها ترجمته.

هذا فى لغات أوروبا. وأما فى العربية فإن الأمر أشد تعقيداً، ذلك أن لغتنا تختلف اختلافاً كبيراً عن اللغات اللاتينية سواء أفى صيغها وتعابيرها أم فى اشتقاقاتها ونحوها وإعرابها، وذلك بحيث إذا أراد المترجم العربى أن تكون أسطره المترجمة مقابلة للأشطر الأوروبية فلابد له أن يضحي بقواعد لغته، فيفصل مثلاً بين الموصول وصلته كما فعل جبرا إبراهيم جبرا حين كتب:

وشعرك القاصف كالريح المصفحة التى

أمطرت على أوروبا

وقد يفصل بين الجار والمجرور ومتعلقهما كما في قوله:

... .. مستقيماً

كمدفع يلمع في الفضاء

وكان حقّه أن يقول «مستقيماً كمدفع يلمع في الفضاء» دونما فصل. على أن اعتراضنا على هذا الأسلوب في كتابة النثر يرجع في أساسه الأكبر إلى أنه ليس من حق أي نثر أن يكتب مقطّعاً على أسطر، ذلك أن التقطيع هبة أعطتها اللغة العربية للشاعر وحسب. وإنما يستحقها الشاعر؛ لأنه يكتب وحدات موسيقية موزونة، فإذا منحناه مزجاً على النثر كان ذلك هو المعقول والمنطقي. إن التقطيع ملازم للشعر. تلك هي القاعدة، وقد جرى عليها تاريخنا الأدبي كله.

وأما النثر فما الذي يبرّر كتابته مقطّعاً؟ وإذا كان التقطيع مقبولاً في الشعر، حيث تسنده الموسيقى والوزن فيقبله منطق الذوق، فما الذي يجعله مقبولاً في نثر عادي خال من الوزن مثل أي نثر سواه! والحق أن المرء يكره أن يقرأ شيئاً مقطّعاً على أسطر بلا سبب مبرر كالوزن، ولذلك نجد أغلب الناس يرفضون قراءة الشعر الأوروبي المترجم المكتوب بهذا الشكل، وتلك خسارة فادحة، وإساءة إلى الآداب الأوروبية التي ينقلونها لنا؛ لأن من حق تلك الآداب أن تترجم إلى العربية في حدود أساليبها الجمالية المقبولة دونما خروج عن نطاقها النوقي. وكلما كتبوا بالشكل المطلوب المصطنع الذي يستعملونه، ساهموا في حرماننا من فرصة يتنوّق فيها القارئ العربي الذي يجهل اللغات الأجنبية أدباً غنياً عريقاً كالآداب الأوروبية.

ومهما يكن من أمر فقد وقعت الواقعة، وشاع هذا الأسلوب الهجين في ترجمة الشعر الغربي، وألفنا أن نرى لفتنا العربية موزعة على أسطر بلا أي سبب يبرر ذلك، ولماذا تكتب قصيدة جاك بريفيير هكذا:

الحمار والملك وأنا

ستكون أمواتاً غداً

الحمار من الجوع

والملك من الضجر

وأنا من الحب<sup>(٥٦)</sup>

لماذا لا نكتبها كما يلى على نحو ما يكتب النثر العربى: «الحمار والملك وأنا، سنكون كلنا أمواتاً فى الغد، بموت الحمار من الجوع، والملك من الضجر، وأموت أنا من الحب.» أليس هذا أجمل وأوقع فى النفس العربية التى ألفت أن يكتب نثرها بهذا الشكل؟ أولا تكتسب قصيدة بريفير وقعاً أغنى لدينا؟ إن هذا، فى لغتنا، نثر لاشعر، وعلى ذلك فإنه لا يكتسب أبعاده الحقيقية إلا إذا كتبناه كالنثر وأعطيناه صفة النثر.

وأما إذا كان المترجم حريصاً كل الحرص على صفة التقطيع، فإن عليه أن يترجم هذا الشعر الأجنبى إلى شعر عربى، بكل ما يتبع ذلك من وزن وتقفية وعاطفة وصور، فإن ذاك سيكون التقطيع من حقه. إن صفة التقطيع ليست هبة نستطيع أن ننتحلها حين نشاء، وإنما ينبغى لمن أرادها أن يكتب كلاماً موزوناً ليكون تقطيعه مبرراً تبريراً أدبياً يجعل أنواقنا تتقبله، وإنما ينبج التقطيع لمن يكتب الموزون، وإلا فنحن، بفطرتنا العربية البسيطة، نضيق بنثر يقطع على أسطر دونما وزن يسنده.

ولقد أضاف شيوخ هذا الأسلوب فى كتابة النثر إلى متاعب القارئ غير المختص فى تنويع الشعر الحر وفهمه، ذلك أنه أصبح يرى كثيراً من النثر المترجم مكتوباً بأسلوب التقطيع، فكان يحسبه شعراً حراً موزوناً، وحين يقرؤه ويلتمس الوزن الذى يسمع أنه ملازم للشعر الحر، يخرج بالخيبة: لأن عدم وجود الوزن هنا ينتهى به إلى الحكم بأن الشعر الحر نثر.

ولعل هذه الظاهرة المؤسفة هى التى تجعلنا نسمع أدباء معروفين، وحتى شعراء أحياناً، يحكمون بأن الشعر الحر نثر، فإنما يحكم كثير من هؤلاء على هذا النثر المترجم وما يشبهه مما يبدو فى شكله الخارجى كالشعر الحر. وعندما ألف الأديب والقارئ أن يرى كثيراً من النثر الجديد مكتوباً بأسلوب التقطيع فى عشرات الصحف والكتب، حسب حين رأى الشعر الحر الموزون أنه نثر مثل ذاك، والقارئ المتوسط، وحتى بعض الأدباء ليسوا شعراء إلا فى النادر، ولذلك حكموا بأن الشعر الحر نثر لا وزن له ولا قافية. وكان ذلك ظلماً فادحاً وغمطاً لحقوق شعراء ينظمون كلاماً موزوناً يجهدون له، فلا تكون مرتبتهم أعلى من مرتبة أناس آخرين يكتبون نثراً لاجهد فيه، ويقطعونه على أسطر دونما داع أدبى، ثم يعطونه للقارئ بالسعر الأدبى نفسه وربما بأعلى. ومن هنا وضعت فى طريق الشعر الحر أول عثرة فكباً عندها.

## ب- قصيدة النثر:

في لبنان قامت دعوة غربية ناصرها بعض الأدباء وتبنتها مؤخراً مجلة (شعر) التي راحت تدعو إليها ملحة. وكان المضمون الأساسي لهذه الدعوة كما استخلصته من مجموع ما يقولون، أن الوزن ليس مشروطاً في الشعر وإنما يمكن أن نسمى النثر شعراً، لجرد أن يوجد فيه مضمون معين، وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطوعاً على أسطر وكأنه شعر حر، لا بل إنهم زابوا فطبعوا كتباً من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة (شعر).

ولقد سموا النثر الذي يكتبونه، على هذا الشكل، باسم «قصيدة النثر» وهو اسم لا يقل غرابة وعدم دقة عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور)، ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وإليست نثراً، وإما أن تكون نثراً فهي ليست قصيدة، فما معنى قولهم «قصيدة النثر» إذن؟

وما يهمنا في هذا الموضوع، أن نثرهم هذا، الذي يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر قد أحدث كثيراً من الالتباس في أذهان القراء غير المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الموزون الذي يبدو ظاهرياً وكأنه مثله، وخيل إليهم نتيجة لذلك، أن الشعر الحر نثر اعتيادي لا وزن له.

ولعل الحق مع القارئ. فكيف يتاح لإنسان لم يمنحه الله هبة الشعر أن يميز الشعر الحر الموزون من «قصيدة النثر» التي تكتب، وهي نثر، مقطعة وكأنها موزونة:

ليتنى وردة جوربة في حديقة ما

يقطفني شاعر كتيب في أواخر النهار

أو حانة من الخشب الأحمر

يرتادها المطر والغرباء

ومن شبابيكى الملطخة بالخمير والذباب

تخرج الضوضاء «الكسول»

إلى زقاقنا الذي يتجج الكآبة والعيون الحضر

حيث الأقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية في الظلام

أشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة

أو صلياً من الذهب على صدر عذراء

تقلى السمك لحبيها العائد من المقهى

وفي عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج<sup>(٥٧)</sup>

هذا نموذج مما يسمى بقصيدة النثر، وهو كما يرى القارئ نثر اعتيادي لا يختلف عن النثر في شيء، وسوف نعود، في موضع آخر من الكتاب، إلى مناقشة هذه الدعوة من وجوها المختلفة.

من كل ما سبق نرى نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين الذي يترجم به الشعر الأوروبي. وجاءت الإسامة الثانية من (الدعوة إلى قصيدة النثر) كما يسمونها، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية، ونثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطعاً، ويسمونه في حماسة غير علمية شعراً، وكيف يميز قارئ غير شاعر بين النماذج التالية المتشابهة ظاهرياً؟ كيف يدري أيها هو الشعر وأيها هو النثر؟

### النموذج الأول:

عندما أرنو إلى عينيك الجميلتين

أحلم بالغروب بين الجبال

والزوارق الراحلة عند المساء

وأشعر أن كل كلمات العالم طوح بنائي

فهنا على الكراسي العتيقة

ذات الصرير الجريح

حيث يلتقي المطر والحب والعيون العسلية

كان فمك الصغير

يضطرب على شفتى كقطرات العطر  
فترسم الدموع فى عيني  
وأشعر أننى أتصاعد كرائحة الغابات الوحشية  
كهدير الأقدام الحافية فى يوم قاتظ

### النموذج الثانى:

أمسى اصطحبناه إلى لجج المياه  
وهناك كسرناه، بددناه فى موج البحيره  
لم نبق منه آفة، لم نبق عبره  
ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجى من أذاه  
ما عاد يلقى الحزن فى بسماتنا  
أو يخفى الغصص المريرة خلف أغنياتنا  
ثم استلمنا وردة حمراء دافئة المبير  
أحبابنا بعثوا بها عبر البحار  
ماذا توقعناه فيها؟ غبطة ورضى قرير  
لكنها انتفضت وسالت أدمعاً عطشى حرار  
وسقت أصابعنا الحزينات النغم  
إننا نحبك يا ألم

### النموذج الثالث<sup>(٥٨)</sup>:

أخبرونى عن القبله التى حرمت منها  
قولوا لى شيئاً عن هذه الصحراء  
التي أستمدها أناشيدى  
أخبرونى عن غزالتى التى قتلوها  
وزهرتى التى حرموها البستان

قولوا لى ما الذى يبرّر كل هذه الأثام؟

ما الذى يبرّر مائة ألف حماقة؟

مائة ألف جريمة؟

قولوا لى: لماذا يعبّ المرعوبون كل هذا الكحول؟

لماذا يرتعدون من الأسود الحبيسة فى منفاها؟

ولكن...

قولوا لى قبل كل شىء

كيف حال الجزائر؟

إن بواء هذا أن يكتب كل نثر كما يكتب النثر، أى بملء السطر دونما ترك فراغات، لى ينفرد الشعر بمزيه الكتابة الشعرية، فيستقلّ كل شطر منه بسطر، ولن يتغنير «شعرية النثر» -التي لا أقر بوجودها وأستبقى تحفظاتى إزاء اسمها هذا- أن يكتب كما يكتب النثر. وإنما التقطيع صفة ملازمة للشعر وهو علامته الفارقة فليس لنا أن نضيعها.

على أن من الحق أن نقول إن تبة الخلط بين الشعر الحر وغيره، لاتقع كلها على المترجمين ودعاة الشعر المنتثور أو قصيدة النثر، وإنما شارك الشاعر نفسه فى ذلك، وهو ما سندرسه فى الفصل الثانى.



## إهمال الشعراء

لم تكن طبيعة الشعر الحرّ ولا ظروف العصر الذي نشأ فيه هي وحدها التي أضعفت مكانته لدى الجمهور؛ وإنما ساهم الشاعر الذي ينظم هذا الشعر مساهمة فعالة في إشاعة القوضى في أساليبه وتفصيله، وفي تشويه صفحته العروضية لدى الجمهور والأدباء. وكان دور الشاعر في هذا يجرى في اتجاهين اثنين:

(الأول) أنه أساء كتابة شعره، فلم يجعل الوزن أساساً فيها، على ما كان الشاعر العربي يفعل، وإنما جعل التحكم للمعنى حيناً وللوزن حيناً آخر.

(الثاني) أنه ارتكب الأخطاء العروضية والسقطات الموسيقية عامداً أحياناً غير عامد في أغلب الأحيان.

ولسوف نتناول كل فقرة من هاتين على حدة.

### أ- إساءة الكتابة:

الأصل في الشعر أن يطبع بحسب وزنه وتفعيلاته، فيقف الطابع عند نهاية الشطر العروضي، وهذا القانون يسرى على الشعر في العالم كله، فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذي يتحكم في كتابته. إننا لا نقف بحسب مقتضيات المعاني، وإنما نقف حيث يبيح لنا العروض، ولذلك كان القدماء يشطرون الكلمة شطرين لمجرد أن يقفوا في آخر الشطر كما في كلمة (اليمنى) في قول الشاعر:

وبعد المجيد شئت يدي اليمنى وشئت به يمين الجود<sup>(٥٩)</sup>

كان أسلافنا صارمين في احترامهم للشطر والوقف العروضية في آخره، وفي آخر البيت، ذلك مع أن شعرهم كان ذا أشطر متساوية عروضياً، فحتى لو أنهم رصّوه دون أن يقفوا في آخر الشطر، لما أساء ذلك إلى شعرهم لمجرد أنه موزون وزناً شطرياً كاملاً، بحيث لا يبقى عليه خوف حتى من أن يكتب في أسطر، دونما فواصل تفصل الشطر عن الشطر. إن هذا هو ما فعله مؤلفو كتاب عن (شكسبير) أصدرته سلسلة «اقرأ» فقد كتبوا الشعر كما يلي:

(أى صديقي بروت، اصغى لقولى: أنا هذا مرآة صدق سأبدى لك ما لم تكن ترى من خلاك، لا تظنّ الظنون بى يا صديقى، لست بالضاحك اللعوب مجوناً، لا ولا بالمهين أبذل حبيبى وولائى لكل من يلقانى. لا ولا بالذى يهش ويلقى أحسن القول للحضور رياء، فإذا ما مضوا أساء حديثاً).

إن هذا الشعر مكتوب على شكل النثر. ولكنه فى الواقع نظم ولانثر؛ لأنه موزون وزناً كاملاً وإن كانت لغته مصطنعة ركيكة، ولو كتبناه بموجب الأشطر للاح كما يلى، من البحر الخفيف:

أى صديقى بروت اصغى لقولى	أنا هذا مرآة صدق سأبدى
لك ما لم تكن ترى من خلاك	لا تظنّ الظنون بى يا صديقى
لست بالضاحك اللعوب مجونا	لا ولا بالمهين أبذل حبيبى
وولائى لكل من يلقانى	لا ولا بالذى يهش ويلقى
أحسن القول للحضور رياء	فإذا ما مضوا أساء حديثاً <sup>(١٠)</sup>

إنه نظم موزون لا قافية له، وقد كتبه المترجم على صورة النثر، على أن أى إنسان يتحسس الوزن الحرى بأن يحس بأن هذا موزون لا منشور، رغم ملامح النثر التى كتب بها.

وعندما قامت حركة الشعر الحر جاءت بتطوير بارز لشكل الشطر العربى، فلم يعد هناك طول مقنن ثابت له، وإنما أصبح ذلك وفقاً على رغبة الشاعر وطول عباراته. بات الشاعر حرّاً فى أن يورد أى عدد من التفعيلات فى الشطر الواحد، إذا هو حافظ على الشروط العروضية للشعر الحر، وأصبح القارئ يقرأ شعراً ذا أشطر مختلفة الأطوال كما يلى:

بويب..

بويب..

أجراس برج ضاع فى قرارة البحّر  
الماء فى الجرار والغروب فى الشجر  
وتنضج الجرار أجراساً من المطر

بلورها يذوب في أنين  
 «بويب يا بويب»  
 فيدلهم في دمي حنين  
 إليك يا بويب  
 يا نهري الحزين كالمنظر  
 أودّ لو عدوت في الظلام  
 أشدّ قبضتي تحملان شوق عام  
 في كل لصبح كائن أحمل النذور  
 إليك من قمح ومن زهور  
 أودّ لو أطلّ من أسرة التلال  
 لألح القمر  
 يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال  
 ويملأ السلال  
 بالماء والأسماك والزهر<sup>(١١)</sup>

إن الوزن، في هذه القصيدة جار على العروض العربيّ تمام الجريان، فهو من بحر الرجز، وقد أصاب التفعيلة الأخيرة فيه تغيير فتحوّلت (مستفعلن) إلى (فعل) حينئذٍ وإلى (فعلول) حينئذٍ. غير أن القارئ غير المختص لا يستطيع أن يميز الأَشطر من بعضها، إلا إذا نحن فصلناها له فصلاً قاطعاً ورتبناها بحسب وزنها. وذلك لأنه بدءاً، قد لا يكون يحسن الوزن، ثم إن أطوال الأَشطر غير متساوية، والقافية خافتة تخلو من رنين القافية الموحدة القديمة التي تقرع السمع. ذلك فضلاً عن أن العبارة الحديثة لم تعد صامرة أو جهورية بحيث تلفت السمع كعبارات الشاعر القديم.

على أن أهم عامل يحدث اللبس في شعرنا الحديث هذا هو أن الشاعر لم يعد يتقيد بقانون استقلال الشطر أو البيت، فقد كان أسلافنا يعيبن الشاعر إذا ما نظم بيتاً له تنمّة في بيت تال، وكان المألوف في الشعر العربيّ كله أن يكون البيت تاماً في حدود شطريه، وكان ذلك يحفظ للبيت عزله ويعصم القارئ من الالتباس. أما اليوم فحتى هذا الدليل ضاع من يدى القارئ، كما نرى في أشطر بدر السياب:

أودّ لو أطلّ من أسرة التلال

لألمح القمر

بخوض بين ضفتيّ يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزهر

هذه خمسة أشطر تضمّ كلها عبارة واحدة، أى أن ثلاثة أبيات منها تشترك في

عبارة واحدة.

وهناك نقطة أخرى تحدث الالتباس. إن الشاعر المعاصر مولع بالتسكين، فأكثر قوافيه ساكنة الآخر كما في هذه القصيدة التي اقتطفنا منها، فإذا تهاون الشاعر وأدمج الأشطر فإن القارئ قد يتلو القوافي مشكولة بحسب إعرابها. وبذلك يضيع الوزن كلياً. وهذا خطأ يقع فيه الشاعر وغير الشاعر؛ لأن الشكل يفسد الوزن الذي أقامه الشاعر على سكون. وإن فمّاذا يحدث لو أن الشاعر كتب أبياته بالشكل التالي مثلاً.

(أودّ لو أطلّ من أسرة التلال لألمح القمر يطل بين ضفتيك، يزرع الظلال ويملأ السلال بالماء والأسماك والزهر.) ترى هل سيكون هناك كثيرون يستطيعون أن يحزروا أن هذا شعر؟ لا أظن. ذلك أن الوزن خافت، والعبارة خالية من رنين الشعر القديم وفخامته، والشكل، حين يضاف إلى أواخر الكلمات، يقضى على الوزن. وهكذا يتحول الشعر إلى نثر ويضيع الجرس.

لذلك السبب المهم ينبغي لنا أن نتخذ الطريقة العربية في كتابة الشعر مساعدة للقارئ على تحسس الوزن فيه. إن الشطر هو الحاكم علينا أن نخضع له ونحن نرص شعرنا الحر على الصفحة. علينا أن نكتب الشعر الحر بحسب الأشطر، فنضع كل شطر منفرداً على سطر مستقل، كما فعل بدر شاكر السياب في قصيدته التي اقتطفنا منها، وإنما يكمن الخطر في أن يقسم الشاعر أبياته بحسب المعنى، وهو خطر يمس القارئ والشاعر معاً كما سنذكر وشيكاً. ونريد الآن أن نأتى بنموذج من الشعر المرصوص رصاً سقيماً لا يقوم على أساس، وإنما تلعب به أهواء فوضوية تتم عن قلة المعرفة بشئون العروض. هذه أبيات من قصيدة حرة الوزن كتبها الشاعر نصّاً على الوجه التالي:

على وجهي رمال الشك أصوات  
بلا معنى. رمال تشرب النعيم المدوى  
عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا  
وعد على دربي، سوى ريح وعم في  
أراض جوّها نار، وموت مثلما  
كانت ليالينا وآتينا. أنبقى في متاه  
الرمل أقداماً تجرّ الجوع والحُمى  
بلا مأوى، تجرّ الحية الكبرى: أنبقى  
حفرة للريح أحداً رسا فيها فراغ  
الهوة الكبرى، فنحن الآن لا ندرى  
أيبقى الكون إن متنا، أكانت هذه  
الأشياء لولانا، ترى كانت  
على وجهي دروب تنتهي في الغيب  
في المنفى<sup>(٦٢)</sup>

أول وهلة، حين قرأت هذا «الكلام» لم أفهم له وزناً معيناً كما للشعر. لقد رأيت  
البيت الأول من بحر الهزج.

على وجهي رمال الشك أصوات  
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولكن الشطر الثالث لاح لى من بحر آخر هو بحر الرمل المحذوف:

عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ثم حيرنى الرابع فلم أعرف له وزناً مقبولاً غير أن يكون من (الرجز) على هذا  
الشكل:

وعد على درسى سوى ربح وعمم فى

مستقلن مستقلن مستقلن مستقلن

وعلى هذا تكون الأشطر الأربعة الأولى قد انتقلت من (الهج) إلى (الرم) إلى (الرجز)، وهى ثلاثة أوزان لم يجمع بينها العرب، فما معنى هذا؟ أترى الشاعر ينثر؟ أم أنه يضحك منا ويستخف بالعروض؟

وحين نعود لنقرأ تلك الأشطر محاولين حل لغزها نلاحظ أن فيها فصلاً شنيعاً متواصلاً بين أشياء لاتتسبغ اللغة العربية أن يفصل بينها مثل الجار والمجرور فى قوله:

.... سوى ربح وعمم فى

أراض جرحها نار

فجعل حرف الجر فى شطر ومجروره فى شطر آخر. ومثل المضاف والمضاف إليه وقد فصلهما الشاعر بلا مبالاة فى قوله:

.... أنبى فى متاه

الرمل أقداماً نجر الجوح والحمى

وفى قوله:

.... أحداً رسا فيها فراغ

الهوة الكبرى ....

ومثل الفصل بين اسم الإشارة والمشار إليه فى قوله:

.... أكانت هذه

الأشياء لولانا..

ومثل الفصل بين (مثلاً) وفعلها فى قوله:

.... وموت مثلاً

كانت ليالينا وآتينا..

وفوق ذلك كله ارتكب الشاعر بدء سطر بهمزة وصل وهو أمر مستحيل؛ لأن العرب لا تبدأ بساكن قط. وقد مرّ مثال هذا فى نموذج الفصل بين المضاف والمضاف إليه وغيره.

ويسأل الناقد الحيران نفسه: ترى لماذا يتكلف الشاعر كل هذا التصنع في لغته فيفصل بين ما لا يتفصل ويبدأ بهمزة وصل ونحو ذلك؟ إن الشاعر لا يفعل مثل هذا إلا وهو واقع في ورطة بسبب الوزن، فهل ترى ساقط هذا الشاعر ضرورة قاسية إلى أن يقسر قواعد لغتنا بهذا الشكل القبيح؟

على أن البحث ينتهي بنا إلى الخيبة، وسرعان ما يثبت لدينا أن هذا الشاعر يرتكب الإساءات إلى اللغة العربية دونما داع من أي نوع. على العكس، إن قصيدته تكون أكمل وزنًا ولغة لو أنه كتبها بحسب مقتضيات استقلال الشطر. والحقيقة المرة التي ستصدمنا أن أبيات الشاعر سالمة عروضيًا، في حقيقة الأمر، فليست هي من الهزج والرمز والرجز كما لاحت لنا، وإنما هي من (الهزج) وحده ولم يخرج الشاعر فيها عن الوزن.

كيف حدث هذا إذن؟ أترانا نحن الذين نجهل الوزن؟ الجواب نفى. وإنما وقعنا في الخطأ؛ لأن الشاعر أراد لنا ذلك حين أساء وصف قصيدته. وإنما كان ينبغي له أن يكتبها بحسب إيقاع وزنها، فلا ينهي الشطر إلا في ختام التفعيلة، ولا يبدأ شطرًا بنصف تفعيلة. وما نحن نشطب صورة قصيدته كما كتبها هو ونعيد وصف أشطرها بحيث يتضح فيها وزن (الهزج):

على وجهي رمال الشك أصواتٌ بلا معنى

رمال تشرب الغيم المدوّى عند آفاقى

فلا ذكرى أغنيها ولا وعد على دري

سوى ريح وعتم في أراضٍ جوّها نارٌ

وموت مثلما كانت ليالينا وآتينا

أنبقى في متاه الرمل أقداما

تجرّ الجوى والحصى بلا مأوى

تجرّ الحية الكبرى

أنبقى حفرةً للريح أحيانًا رسا فيها

فراغ الهوة الكبرى

فنحن الآن لاندري أبقى الكون إن متنا؟

أكانت هذه الأشياء لولانا؟

تري كانت على وجهي

دروب تنتهي في الغيب، في المنفى؟

الآن بانث القصيدة سليمة، سلمت من الغلط التعبيري الكامن في فصل ما لا ينقص والبده يساكن، وسلمت من الغلط الوزني الكامن في الانتقال من الهزج إلى الرمل إلى الرجز<sup>(٦٣)</sup> فليقارن القارئ بين هذا الكلام المعقول الجارى على بحر واحد، وبين ذلك الكلام نفسه وقد أساء الشاعر توزيعه، فكأنه لا يعرف الوزن ولا يحمل عنه فكرة.

وإننا لتتسأل الآن: لم ترى كان ذلك؟ لماذا يهين شاعر ما شعره بهذا الشكل، وإذا لم يكن لديه داع أدبي معقول، مثل ضرورة الوزن، فلأى سبب يمزق قواعد اللغة العربية على هذه الصورة؟ وأى ذوق عربي سليم يحتمل من الشاعر - مهما ورطته دروب الوزن- أن يأتى بمضاف في آخر الشطر، ويمضاف إليه في أول الشطر التالي؟ إن هذا، في الواقع، لا يعدو أن يكون عبثاً لا غاية له، ولا ينبغي للناقد أن يسكت عليه. إن للفوضى والقبح حدوداً.

وإنما كان هذا وأمثاله جانباً من الأسباب التي جعلت الجمهور العربي يقف موقف النفور من الشعر الحر، فليت الشاعر الناشئ يلتفت ويكف عن عبثه هذا الذي كثرت أمثلته في شعره.

#### ب- الغلط العروضي:

يرجع جانب كبير من نفور الجمهور من الشعر الحر إلى كون الشعراء الذين ينظمون ذلك الشعر ضعيفي الأسماح بحيث يرتكبون أخطاءً عروضية مشوهة وهم لا يشعرون، وأنا أكاد أجزم بأن ثمانين بالمائة من القصائد الحرة تحتوي على أغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عنه.

وهذه النسبة العالية تلفت النظر، وتجعلنا نتسأل في جد حريص: لماذا يخطئ المعاصرون في الشعر الحر كثيراً، مع أن أوزانه هي عين أوزان الشعر الخليلي الذي



ينظمه هؤلاء الشعراء أنفسهم فلا يخطئون؟ والحق أنه سؤال مهم يستأهل أن نقف عنده ونفحصه، وسنردّ عليه في نُقْط مرقومة:

(أولاً) ينبغى لنا أن نلاحظ أن الشعراء الذين نظموا بالأوزان القديمة لا يخلون من الأخطاء العروضية، وفي وسعنا أن نملأ صفحات كثيرة بأغلاط شعراء لا يصدق القارئ أنهم يخطئون، هذا مثلاً بيت من الطويل لعلى محمود طه:

وأصنى إليه الضوء في صفو جذلان

وأضفى على الوادى شعاع حنان<sup>(٦٤)</sup>

وهو بيت لا يستوى وزن شطريه اللذين يجريان كما يلي:

فعوان مفاعيلن فعوان مفاعيلن

فعوان مفاعيلن فعولُ فعوان

أو أنهما يجمعان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب، وليس اللفظ مقصوراً على على محمود طه، فلمحمود حسن إسماعيل أخطاء مثلها، هذا مثال منها، من الخفيف:

طمنّة من معاذٍ آخرسَ نوها فاك بعد ما كنت تنهى وتأمّر<sup>(٦٥)</sup>

وشرطه الثاني مكسور كسراً لا يجبر لأنه خارج على الوزن.

وهذا صالح جودت في ديوانه (ليالى الهرم) قال من (الخفيف):

أرفعيه عن الثرى كما رفع الله إلى خلدّه نبي الصليب

ولنما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة (كما) التى يتوقف عليها المعنى، ولنزار قباني في أوائل حياته الشعرية من البحر السريع:

لعتب من صفراء جاحدة ماذا تمنيت ولم أفعلي

ابن ثمانين رضيت به لتغرقى في الذهب المثلث<sup>(٦٦)</sup>

إن في عروض هذين البيتين زحافاً قبيح الوقع من الصنف الذى نحاسب عليه شعراء الشعر الحر.

وإغير هؤلاء الشعراء غلطات كثيرة ليس هذا مجال ذكرها. ومن ذلك نرى أن الخطأ ليس مقصوراً على الشعر الحر وإنما يقع في سواء أيضاً، وقد تكون جنور أخطاء الشعراء الجدد كامة في أخطاء أسلافهم من شعراء الشطرين، فلا ينبغي لنا أن نحاسب المعاصرين المتحررين وحدهم، ولا ينبغي أن نعد الغلط ظاهرة ملازمة للشعر الحر بحيث نبيح لأنفسنا أن نطرد هذا الشعر من حظيرة الشعر العربي.

(ثانياً) ومع ذلك فإن الغلط في الشعر الحر أكثر منه في شعر الشطرين بشكل واضح يلفت النظر. إننا قد نجد خطأ عروضياً في قصيدة واحدة من عشر في أسلوب الشطرين، في حين نجده في ثمان من عشر في الأوزان الحرة، وهذه نسبة غير هينة تجعل الغلط في الشعر الحر ظاهرة متمكنة ينبغي أن تخصص بالملاحظة.

والسبب الأكبر في هذه الحقيقة هو أن الشعر الحر أصعب من شعر الشطرين. وذلك واضح لكل من يعرف العروض العربي ولو معرفة بسيطة، إن القصيدة العربية التي تستعمل بحر الرمل بأسلوب الشطرين تأتينا بثلاث تفعيلات في كل شطر فلا تتعدى ذلك، ويكون كل شطر من الأشر مساوياً في الطول لكل شطر آخر، وإذ ذاك يكون التعثر نادراً وملحوظاً فلا يفوت الشاعر ولا الناقد ولا القارئ، ذلك أن موسيقى الشطر ترن في السمع لجرد أنها تتكرر دونما تغيير في كل شطر.

ولكن ماذا يكون حال الشاعر، وهو ينظم قصيدة من بحر الرمل هذا، على الوزن الحر؟ إن الشطر هنا لم يعد يساوي الشطر في الطول، وإنما يضع الشاعر شطراً ذا تفعيلتين إلى جوار آخر ذي أربع، ومن ثم فإنه يحتاج إلى مزيد من اليقظة والتنبه لكي يضبط الوزن ويسيطر على الموسيقى، وإذ ذلك يحتاج من يتصدى لنظم الشعر الحر إلى أن يكون ممرناً تمريناً عظيماً على استعمال الأوزان ذات الشطرين بكل تشكيلاتها بحيث يصبح استعمال التفعيلات لديه يسيراً، ويحيث ترن الموسيقى في كيانه رنيناً عفواً يميزه حق التمييز. وهذا ليس يسيراً، فليس كل شعرائنا موهوبين، ليسوا كلهم ممرنين على النظم تمريناً يجعل دروب الأوزان واضحة في أذهانهم. ومن ثم فإن أسلوب الشطرين أهون على هؤلاء لو تأملوا. إن من لم يحسن أسلوب الشطرين ومجاري البحور حق الإحسان لن يعرف كيف يخرج على عدد التفعيلات أو لنقل إن من لم يعرف أن ينظم قصيدة كل أشرها متساوية الطول لن يعرف أن ينظم قصيدة يكون شطر منها طويلاً والثاني أقصر والثالث أقصر. تلك مسألة بديهية.

(ثالثاً) يقع جانب من اللوم، فى قضية الأخطاء العروضية الشائعة فى الشعر الحر، على عواثق النقاد العرب المعاصرين؛ ذلك أنهم رفضوا أن يقوموا بواجبهم فى نقد ذلك الشعر وغربلته، وإنما كان كل ما فعلوه أنهم هاجموا بكلمات جارحة وسخروا ممن ينظمه. ولقد كتب كثير منهم باختصار واحتقار وهزء عن الحركة كلها، وكانت حدة اللهجة وعصبية العبارات، ونبرة التحامل تنشى بأنهم غاضبون وأن ما يقولونه -ذلك- بعيد عن الموضوعية. وكانت النتيجة المحتومة أن الشعراء الناشئين، وبعضهم مصاب بصلف الجهل، رفضوا أن يصغوا إليهم، وزادوا بأن جابهوهم بالسباب المقابل والهجوم والسخرية. ولم يقع الحيف فى هذا إلا على الشعر العربى نفسه.

ولعل أكثر اللوم فى هذه المعركة اللفظية المزرية يقع على النقاد لا على الشعراء؛ ذلك لأن الناقد الذى يسمى نفسه ناقداً ثم يجهل أن الشعر الحر موزون جار على العروض العربى تمام الجريان، بحيث يتعرض للزحاف والعلل والتدوير، ويرد على المشطور والمجزوء، وتكون له ضروب، هذا الناقد يحكم على نفسه بأنه ليس ناقداً، وإنما هو واحد من أولئك البسطاء الذين لا يتورعون عن أن يدلوا بأرائهم فى كل موضوع، بلى، قد يكون هذا الناقد كفئاً فى نقد موضوعات أخرى غير الشعر، إلا أنه على كلِّ ليس ناقداً للشعر ما دام لا يميز الموزون من غير الموزون.

ولقد كانت نتيجة هذه الأحكام السطحية المتسعة من بعض الأدباء، أن الشاعر الناشئ الذى ينظم الشعر الحر ويدرى أنه شعر لا نثر، وأنه موزون بحيث يمكن أن يحاسب عليه، هذا الشاعر فقد ثقته بالناقد، ومعه الحق. وقد جعله ذلك يتمادى ويبالغ فلا ينتزل إلى الإصغاء إلى تصحيح مصمح، فإذا نبهه ناقد مخلص إلى خطأ عروضى، اتهمه بأنه ناقد رجمى يريد الاقتصار على أسلوب الشطرين، وانتهى الأمر إلى أن يصبح هذا الشاعر جامحاً، يخرج على العروض وعلى الموسيقى وعلى النوق باسم «الحرية».

وهكذا انطلق الشعراء الناشئون يخطئون أقطع الأخطاء وهم يحسبون أنهم يأتون بأعظم التجديد، ومضى الناقد يسب ويهاجم ويسخر دون أن يستطيع مساعدة هؤلاء الناشئين الذين يحتاجون إلى التوجيه والرعاية والتشجيع. والحق أن بعضهم شعراء نوره موهبة، غير أن جموحهم وعنادهم وسوء فهمهم للحرية قد ظلم مواهبهم وقطع عليهم طريق النمو والتكامل، واليوم يكاد الشعر الحر يلهث تعباً على أيديهم.

هذه مشكلة الغلط العروضى فى الشعر الحر، وسوف نورد الفصل التالى لأكثر أصناف هذا الغلط شيوعاً.



## الفصل الثانى

### أصناف الأخطاء العروضية

نحاول فى هذا الفصل أن نصنّف الأخطاء العروضية التى يقع فيها الشعراء فى شعرهم الحر وندرسها دراسة قصيرة بمقدار ما يتسع المقام، مستعينين فى ذلك بالأمثلة.

وقد رأيت، بعد دراسة بطيئة متمهلة لما يُنشر من الشعر الحر، أن الأخطاء الشائعة فيه يمكن أن تصنف إلى أربعة أصناف بارزة وهى:

أ - الخلط بين التشكيلات،

ب - الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً.

ج - أخطاء التذكير،

د - اللعب بالقافية وإهمالها،

وسوف نقف عند كل صنف من هذه الأصناف وقفة متمهلة.

#### أ - الخلط بين التشكيلات:

لعلنا جميعاً، قراءً ونقاداً، وشعراء، نتفق على أن الأبيات التى تخرج عن الوزن فى قصيدة ما تجرح أسماعنا، وتجعلنا نضيق بالقصيدة ونرفض أن نتم قراءتها. والواقع أن هذا هو السبب الذى يجعل الجمهور يقف من الشعر الحر موقف النفور والرفض. إن هذا الشعر، يحتوى على نسبة عالية من النشاط الموسيقى وأغلاط الوزن، ولذلك فإن القارئ، مهما كان ضعيف القدرة على تحسس الوزن، يشعر بالضيق حين يقرأ القصائد الحرة التى يتعثر ناظمها فى الوزن.

ويكاد الخلط بين التشكيلات يكون أفضح أنواع الغلط وأكثرها شيوعاً فى الشعر الحر، وأساس هذا الخطأ أن كثيراً من الشعراء والناظمين، وأكثرهم ناشئون، قد حسبوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحر إلى (التفعيلة) بدلاً من (السطر) إنما تعنى أن فى وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة فى ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة فى الحشو، فإذا كان ينظم قصيدة من بحر الرجز تجرى هكذا:

## مستقلان مستقلان مفعولان

ظنُّ أن من السائق له أن يخرج عنه إلى أية تشكيلة أخرى من تشكيلات الرجز المباحة مثل هذه:

## مستقلان مستقلان فعلان

وهذا خطأ، كما سبق أن أوضحنا، نعم، إن التشكيلتين كليهما تنتميان إلى بحر الرجز، ولكن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة.

وكان منشأ هذه «الكبوة» التي وقع فيها شعراؤنا المعاصرون أنهم ظنوا أن البحور الشعرية تصبح في الشعر الحر متجاوية مع تشكيلاتها جميعاً بحيث يصح المزج بينها، كذلك فسروا «الحرية» في هذا الشعر الجديد، وكذلك خرجوا على الآن العريية، فكان لابد للقراء المتتوقين أن ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر.

والحق أن الشاعر الأصيل الذي أرفف سمعه بالإغراق في قراءة الشعر العربي لا يمكن أن يقع في المزج بين التشكيلات في قصيدة واحدة، وإنما وقع مثل ذلك لدى شعراء موهوبين، لأنهم، فيما نظن، أسكتوا صوت فطرتهم الشعرية وأنساقوا مع تجديد حسبه منطقياً. ولقد شجع خطأ الواحد منهم أخطاء الآخرين ونصرها، فكان الشاعر منهم يشيح عن صوت نفسه المرفهة التي تأبى عليه المزج بين المتنافر، لمجرد أن شاعراً آخر منهم قد ارتكب ذلك المزج.

وقد تكون أسباب الخلط غير هذه لدى شعراء آخرين، إن من الشعراء المعاصرين في وطننا العربي من ينقصهم التمرين، ومنهم ناظمون لا يرتفعون إلى مستوى الشعر، وكلا الطائفتين معرضة إلى أن ترتكب الأخطاء، ونحن في عصر بات ازدهار العروض فيه يعتبر صفة ملازمة للشاعر الموهوب، وقد شاعت مثل هذه النظريات المضللة شيوفاً عظيماً بين الناس.

وكانت نتيجة هذا كله أن الشعر الحر غص بالخلط بين التشكيلات، ووقع مثل ذلك حتى لدى شعراء مارسوا النظم بأسلوب الشطرين طويلاً مثل: سليمان العيسى، وزار قباني، وبفدوى طوقان، وهم جميعاً شعراء نوو وزن، وهذه فنوى مثلاً في قصيدة لها، وزنها الرجز افتتحتها قائلة:

تجنبي صديقي المقرب الأثير<sup>(٣٧)</sup>؟

## مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول

وقد كان ينبغي لها، حسب قانون الأذن العربية، أن تقصر حرية القصيدة على التلاعب بعدد تفعيلات الحشو الموحدة (مستفعلن)، مع إثبات التفعيلة الأخيرة الشاذة (فعول) بحيث ترد في آخر كل شطر من القصيدة<sup>(٦٨)</sup>.

على أن فدوى لم تفعل ذلك. وإنما راحت تعبت بكل من الحشو والضرب، خلافاً للقاعدة العربية، فضاغ الوزن وأصبحت القصيدة مجموعة من تشكيلات الرجز كما نرى من الفقرة التالية منها، وسوف نكتفى بأن نثبت تفعيلة الضرب ما دامت تفعيلة الحشو ثابتة لا تتغير وهي (مستفعلن):

وكنْتَ في يَاسَى أمدَ خَلْفِهَا اليَدَيْنِ (فعول)

أودَّ لو بَلَغْتُهَا، لَسْتُهَا حَقِيقَةً (مستفعلن)

شيئاً يُمْسِرُ صَدْقَهُ بِالرَّاحَتَيْنِ (مستفعلن)

كانت سِراباً في سِراب (مستفعلن)

الحب عند الآخرين جَفَّ وانحصر (فعل)

معناه في صدر وساق<sup>(٦٩)</sup> (مستفعلن)

ما معنى هذا؟ إن الشاعرة قد جمعت بين أربع تشكيلات لم يجمع بينها العرب قط؛ وإنما كانت القصيدة الواحدة تستعمل تشكيلة واحدة لاتتمداها، وحين تقع علة في ضرب القصيدة، سواء أكانت علة نقص أم علة زيادة، فإنها تتكرر بعد ذلك في كل شطر من أشطُر القصيدة وتصبح قانوناً. وعلى ذلك تبدو أبيات فدوى مصابة باختلال وما من عروضي يستطيع أن يقبلها، بل إن فدوى نفسها، بصحها الشعري الرقيق، لو أعطت فطرتها الحكم، لشطبها الخروج وأبت أن تقع فيه. والواقع أننا لانجد له مثيلاً في قصائدها ذات الشطرين أو ذات الشطر الثابت الطول.

## ب- الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً

في أبيات فدوى التي نقلناها في الصفحات السابقة ورد الشطران المتجاوران التاليان:

كانت سراياً فى سراب

كانت بلا لون بلا مذاق

وقد توهمت الشاعرة أن كلمة (مذاق)، بصفتها مساوية لكلمة (سراب) فى الطول، تستطيع أن ترد جواباً لها فى الشطر التالى على سبيل الإيقاع والنغم وغير ذلك مما أرادت الشاعرة فى هذه القصيدة، أن تستعيز به عن القافية، وهى قد التزمت هذا عبر القصيدة كلها فكانت قوافيها: (أثير، سنين، عبور، دروب، قديم، صغار، شتاء، فقير، صغير، ظماء، حياه، نضير، عبير، إلخ). غير أن الظرف العروضى الذى أحاطت به الشاعرة هذه القوافى يجعلها غير متناسقة ولا متساوية. والواقع أن الكلمات التى تتساوى فى طولها، فى واقعها اللغوى، ليست بالضرورة متساوية فى داخل القصيدة؛ وذلك بسبب تحكم التفعيلات والأنغام، وبشطرأ فدوى اللذان نسخناهما مثال على ذلك.

إن وزن الشطرين كما يلى:

كانت سراياً فى سراب

مستعملن مستعملان

كانت بلا لون بلا مذاق

مستعملن مستعملن فعول

وعلى هذا فإن ضرب الشطر الأول ليس هو كلمة (سراب) كما تتوهم فدوى؛ وإنما هو قولها (بأ فى سراب) الذى يساوى التفعيلة (مستعملان)، وأما ضرب الشطر الثانى فهو كلمة (مذاق) وحدها، لأنها تفعيلة كاملة، إن موقع كلمة (مذاق) من التفعيلة (فعول) ليس هو موقع (سراب) من تفعيلتها (مستعملان)، وهذا يجعلهما مختلفتين بحيث لا يصح أن تتجاوزا هنا وليستا قافيتين، ولقد كررت فدوى هذا الخطأ مراراً فى قصيدتها فقالت فى أولها:

تحنى صديقى المقرب الأثير

أحبه يظل نسمة رحية العبور

فكانت (الأثير) تفعيلة كاملة، بينما بقيت (العبور) جزءاً من تفعيلة وجعلهما ذلك مختلفتين بحيث لم تشكلا قافية.



وهذا الخطأ، كسابقه، مألوف في الشعر الحر الذي يكتبه غير فدوى من الشعراء، ففي عين عدد «الآداب» الذي نشرت فيه قصيدة فدوى، قصيدة مضطربة الوزن، عنوانها (المثل) كتبها مجاهد عبد المنعم مجاهد، وجاء فيها من نماذج الخلط بين الوحدات المتشابهة ظاهرياً كثير، قال:

وعندما انتهيت من كتابته  
أحسست أنني أموتُ في نهايته  
ووزن الشطرين كما يلي:  
مستغعلن مستغعلن مستغعلن  
مستغعلن مستغعلن مستغعلن فعلٌ

إن قافية الشطر الأول هي كلمة (كتابته) كلها، وأما قافية الشطر الثاني فهي مقطع (يته) التي هي جزء من كلمة نهايته. وقد كان يستطيع أن يضع الكلمة الكاملة قافية لو قال مثلاً:

أحسستني قد مُتٌ في نهايته

ومن يُقلب قصائد الناشئين الحرة يجد كثيراً من هذا الخلط المؤسف بين الوحدات، وهو خلط ترفضه الأذن الشعرية المرفقة، كما يرفضه الناظم العروضي المرمز الذي أحسن درس العروض، فلا الموهوب يقبله ولا العارف بالعروض. أقول هذا مع تقديري لشاعرية مجاهد عبد المنعم.

والحقيقة التي لا ينبغي أن تفوتنا أن الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً ليس إلا جزءاً من الخلط بين التشكيلات. إن شطري فدوى ينتمى كل منهما إلى تشكيلة: لأن (مستغعلن مستغعلن) تختلف كل الاختلاف عن (مستغعلن مستغعلن فعول) كما سبق أن شرحنا في موضوع التشكيلات، وكان على الشاعرة، ومثلها الشاعر، أن تختار إحدى التشكيلتين وتجري عليها في القصيدة كلها، وبذلك تكون الوجدتان (سراب) و(مذاق) المتساويتان في الشكل، متساويتين عروضياً أيضاً لوقوعها في المكان عينه من التفعيلة، والأمر كذلك بالنسبة للكلمتين (كتابته) و(نهايته).

وفي ختام هذه الفقرة من بحثنا أحس القارئ يسألني: لماذا لم يقع أسلافنا الشعراء في مثل هذا الخلط بين الوحدات؟ ولماذا عرف هذا الداء في عصرنا؟ والجواب

أن الشعر الحر أصعب من الشعر ذي الأشرط المتساوية؛ لأن التساوى كان يضطر الشاعر إلى أن يورد عين التفعيلات في كل شطر، فإذا بدأ القصيدة: مستفعلن مستفعلن فعول.

فإذا هذا يبقى طولاً ثابتاً لكل شطر تال، فلا يستطيع الشاعر أن يخطئ، وأما الشاعر الحديث فإن ظروفه صعبة؛ لأن من حقه أن يعطيل الشطر ويقصره، وهذا يجعله أكثر تعرضاً للمزلق.

### ج- أخطاء التدوير

ما زال الجمهور العربي يشكو من أن الشعر الحر يلوح له نثراً لا وزن له، وأحسب أن كثرة التدوير في شعر الشعراء الناشئين تساهم، بنسبة عالية، في إشاعة هذا الإحساس في نفوس القراء، ويكمن سبب ذلك في جوهر التدوير نفسه؛ لأنه في حقيقته مد للعبارة وإطالة للشطر، فإذا كان الشاعر ضعيف السيطرة على قصيدته بالمعنى العروضي، لاح وكان ما يقوله نثر خال من الموسيقى والإيقاع.

ونحب أن نورد مثلاً: إني أسحب أول عدد أهدافه من مجلة (الآداب) فاقع فيه على قصيدة لظليل الخوري من دمشق يبدؤها قائلاً من الكامل:

أنا في انتظار المعجزة

من أين؟

لا أدري ولكني هنا ألتاث

يوجعني انتظار المعجزة

الصمت في الأفوار يزحف

بأكل الأبعاد يفترس الزمان

أصغى أكاد أحس

أحس ما تحيك (٧٠) أنامل الصمت العميق (٧١)

إن هذه الأشرط تزخر بالتدوير. هناك من الأشرط المدورة الثانية والثالث والخامس والسابع، وحيث إن الشعر الحر ذو شطر واحد كما سبق أن قررنا، فإن التدوير يصبح ممتنعاً كل الامتناع فيه؛ لأن العرب لا تدور ضرب الشطر أو البيت، وإنما

ينورُ العروض وحسب. ثم إن الحاجة إلى التدوير تنتفي أصلاً في كل شعر حر؛ ذلك لأن طول الشطر غير معين بحيث يستطيع الشاعر أن يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنياً عن التدوير. وعلى هذا الأساس كان ينبغي أن يجمع الشاعر كل شطرين مدورين معاً. وبذلك تصبح قصيدته كما يلي:

#### أنا في انتظار المعجزة

من أين؟ لا أدري ولكني هنا ألتاث يوجعني انتظار المعجزة  
الصمت في الأضوار يزحف، يأكل الأبعاد، يفترس الزمان  
أصغى أكاد أحس أحس ما تحوَّك أنامل الصمت العميق.

وعندما نكتبها هكذا، كما ينبغي أن تكتب وكما تفرض قواعد العروض العربي، نلاحظ أنها طويلة الأشرطة في الغالب مع شيء من عدم الانسجام بين الشطر الأول القصير والأشطر الثلاثة التالية على أنها مع ذلك جميلة التعبير جارية على قواعد البحر الكامل. والمأخذ على هذه الأشرطة هو كما قلنا عدم التناسق بين طولها، فإين الشطر الأول المكون من تفعيلتين من الشطر الثاني المكون من ست؟ أو من الثالث والرابع وكل منهما ذو خمس تفعيلات؟

ولا يقل سوء تأليف عن ذلك كون الشطر الثاني في حقيقته بيتاً ذا شطرين من البحر الكامل هذا وزنه:

من أين لا أدري ولكني هنا      ألتاث يوجعني انتظار المعجزة  
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن      متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومن هذا ندرك أن الأشرطة الثلاثة (٢ و ٣ و ٤) في أصل الشاعر لم تكن في الحقيقة إلا بيتاً واحداً ذا شطرين. فلماذا إذن كتبه الشاعر هكذا:

من أين

لا أدري ولكني هنا ألتاث<sup>(٧٢)</sup>

يوجعني انتظار المعجزة؟

إنه أولاً يقطع بيتاً تقطيعاً لا صلة له بالوزن، وهذا غير مقبول، فإنما التقطيع صفة يفرضها الوزن ولا يتحكم فيها سواء، ثم إن الشاعر بهذا التقطيع المتعسف يجعل

أشطره مدورة فى موضع لايسوغ فيه التدوير. ذلك فضلاً عن أن القواعد البلاغية لاتتبع أن تفصل عبارة (من أين) عن عبارة (لا أدرى). وليس من غرض بيانى يسوغ فصل الفعل (ألتأت) عن الفعل (يوجعنى) وهما فى مرتبة نحوية واحدة. ومهما كان فإن فصل العبارات عن بعضها فى الشعر ينبغى ألا يكون إلا إذا اقتضته وقفة عروضية، فلا شئ سواها يستطيع تقرير فصل غير مباح. هذا مع العلم بأن بعض الفصل لاتبيحه حتى وقفة عروضية، وذلك مثل الفصل بين مضاف ومضاف إليه ونحوه.

والواقع أن السادة الشعراء يرتكبون فى الواقع إساءتين، أولاهما: أنهم يقعون فى التدوير فى الشعر الحر مع أنه ممتنع فيه لأنه شعر ذو شطر واحد، وثانيتهما: أنهم بالإضافة إلى خطيئة التدوير، يقسمون الشطر إلى أشطر على أساس المعنى، مع أن الشطر فى العروض وحدة موسيقية مستقلة، وينبغى أن يفصل بينها وبين أية وحدة أخرى فصلاً ملحوظاً بترك فراغ على الورق.

هذا وأمثاله يشير إلى أن القصيدة قد أفلتت من سيطرة الشاعر المعاصر، فهى تقوده وتجربى به حيث تشاء، وهو لايملك من عدة اللفظ، والعروض ما يعينه عليها، إنه غير شاعر بوحدة الشطر، تارة يبدأ شطراً بالنصف الأخير من الكلمة، وتارة ينهى شطراً بالنصف الأول من الكلمة، وأحياناً يورد بيتاً ذا شطرين متساويين على النمط الخليلى وهو يظن أنه يكتب شعراً حراً تتعدد أطوال أشطره، وتراه يكتب أبياتاً مدورة وهو يحسب أن كل شطر فيها مستقل، وأحياناً يضع قافية فى نهاية الشطر ويظن أنها هى القافية، مع أن شطره مدور بحيث يذهب نصف القافية إلى الشطر التالى فلا تعود قافية، وكل هذه الفوضى تنشأ عن وقوع الشاعر فى التدوير وهو غافل.

أليس التدوير مسألة عروضية بحثة مرتبطة بالمعنى وبالموسيقى؟ ومن قال إننا أحرار فى استعماله حيث شئنا ومتى شئنا؟ لناخذ هذه الأشطر من خليل الخورى كما كتبها هو:

آه متى يشتد عصف الريح،

عصف الريح روح البحر،

لولا الريح جف البحر، آه

من يحث لنا السحاب؟

أربعة أشطر جميلة سطرها الشاعر وهو لا يدري أنها فى واقعها العروضى شطر واحد لا ينفصم نهايته كلمة (السحاب). ولقد كان التدوير المتصل ثقيلًا هنا؛ لأن المعنى كان يقتضى الوقوف بعد الاستفهام الأول (أه متى يشتد عصف الريح؟)، وكان ينبغى أن ينتهى الشطر عند آخر هذا السؤال انتهاء عروضياً لينسجم الوزن والمعنى كما ينبغى لهما فى كل شعر جيد. وأما عبارة (عصف الريح روح البحر) فقد كان حقها أن تفصل فصلاً كاملاً عن سابقتها؛ لأنها عبارة خبرية وما قبلها استفهام يختلف عنها بلاغياً.

ولنأخذ التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تال له، وهذا هو القانون فى كل تدوير، وإذن فما الداعى إلى أن يربط الشاعر العبارتين (متى يشتد عصف الريح؟) و(عصف الريح روح البحر)؟ ما من جواب منطقي سوى أنها قد تكون «ضرورة»، فإن فى الأمة العربية اليوم جيلاً من الأدباء والشعراء الناشئين يحسبون هدم قواعد البلاغة والنحو والعروض مظهراً من مظاهر التجديد، ولذلك لا نجدهم يعنون بمراجعة قاموس أو مرجع فى القواعد، لا بل إنهم يستخفون بالنقاد الذى يعاتبهم على إهمال قاعدة أو استعمال لفظة على قياس فاسد، وليس من الضرورى أن يكون خليل خورى أحد هؤلاء، فإن قصيدته هذه تشير إلى قدرة تعبيرية ملحوظة.

وما نتيجة كل هذا التدوير بالنسبة للقارئ الذى ليس شاعراً؟ إنه يرتبك ولا يعرف حدود الوزن. يقرأ شطر الشاعر:

ياكل الأبعاد يفترس الزمان

أو شطره:

عصف الريح روح البحر

فلا يجد له وزناً معروفاً، ولا يجده متطبّقاً على أى بحر من بحور الشعر. فلا يكون منه إلا أن يحكم بأن هذا نثر بلا وزن. وينبغى لنا ألا نلومه، وهل الناس كلهم شعراء يعرفون حدود الأوزان؟ لا، بل إن كان الشاعر لا يعين حدود الشطر فكيف ننتظر ذلك من القارئ البسيط الذى يقرأ الشعر ليجد فيه لذة ونشوة وحسب، وكثيراً ما يضع بين حدوده؟

## د- اللعب بالقافية وإهمالها:

بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة، فنشأ الموشع والبند وفنون الشعر الشعبي، ودرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة. وفي عصرنا هذا شاعت الرباعيات والثنائيات وخطط القوافي المعقدة، غير أن القافية بقيت ملكة تتحكم في الشعر فلم يخرج عنها شاعر معروف. ومضى ذلك حتى السنوات الأخيرة، بعد قيام حركة الشعر الحر واستسلام الشعراء الشباب لها بلا تريث ولا تمحيص. فلقد بدأنا مؤخراً نقرأ قصائد لا قافية لها على الإطلاق، وارتفعت أصوات غير قليلة تنادى بنبذ القافية نبذاً تاماً. وكان هذا صدى للشعر الغربي، وهو قد عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير، فكان هذا الشاعر الإنكليزي الكبير يكتب شعراً لا قافية له في الغالب فلا يأتي بقافية إلا في خاتمة الفصل إيذاناً بانتهائه. والشعر الغربي اليوم أغلبه بلا قافية، ومن هناك جاءتنا الفكرة فاستجاب لها بعض الشباب ومضوا في تطبيقها، على أننا لانملك إلا أن نلاحظ أن الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية، ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهرباً إلى السهولة وتخلصاً من العبء اللغوي الذي تلقىه القافية على الشاعر. وأما أومن بأن الحرية ينبغي ألا تمنح إلا لإنسان قادر على أن يلتزم القيود ولا أصبحت قيداً.

على أن مسألة نبذ القافية ليست جديدة كل الجدة في الشعر الحديث، ففي ديوان الزهاوي الذي توفي حين كنا نحن صغاراً قصيدة جارية على أسلوب الشطرين، غير أنها مرسلة إرسالاً بلا قافية. قال من الطويل:

لموتُ الفتى خيرٌ له من معيشة	يكون بها عبثاً ثقيلاً على الناس
يمش رخي العيش عشرٌ من الوري	وتسعة أحشار الأنعام مناكيدُ
أما في بنى الأرض العريضة قادرٌ	يخفف ويلاط الحياة قليلاً
أفى الحق أن البعض يشبع بطه	وأن يطمون الأكثرون نجوع
أسألني من غاية الخالق أسكتي	فما لي على هذا السؤال جوابُ
إذا حسى الإنسان صادف منكراً	وإن مات لا تسى منكراً ونكيراً
إذا قلت حقاً خفتُ لوم مخاطبي	وإن لم أقل حقاً أخاف ضميري
أرى الناس، إلا من توفر عقله	من الناس، أعداء لكل جديد <sup>(٧٣)</sup>

إن هذا شعر بلا قافية، وقد جمع فيه الشاعر تشكيلتين من البحر الطويل فكانت أبياته متنافرة. ولم تكن هذه من الزهاوى إلا تجرية، فلسنا نراه سار عليها في سائر شعره، وغير الزهاوى محاولات في هذا الباب. على أن المحاولة لم تنجح وبقيت نموذجاً يشار إليه لغرابته.

ثم إن الشعراء، إن كانوا لم ينجحوا في إحداث الشعر المرسل، فإنهم نجحوا في الخروج على القافية الموحدة، فشحاع في الوطن العربي شعر الزركلى الذى جرى على تنوع القوافى بأشكال الموشح وأشكال جديدة جميلة أضافوها هم. ومشى ذلك حتى فى شعر شوقى والزهاوى والرصافى ويشاره الخورى وغيرهم كثير، حتى أصبح تنوع القوافى مألوفاً وصدرت المطولات الشعرية والمسرحيات.

ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً؛ وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة فى شعر الشطرين الشائع. إن الطول الثابت للشطر العربى الخليلى يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطى القصيدة إيقاعاً شديداً الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التى تصوت فى آخر كل شطر فلايففل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً، فمن ذى تفعيلية إلى ثان ذى ثلاث إلى ثالث ذى اثنتين وهكذا. وهذا التنوع فى العدد، مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية فى آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم متنوعة، يعطى هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تنويعه والاستجابة له.

ولنقارن بين قصيدتين إحداهما مرسلة والأخرى ذات قافية، ولنلاحظ الفرق فى الموسيقى والشعرية. لصلاح عبدالصبور من (الكامل)<sup>(٧٤)</sup>:

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

متعذرين كآله

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

طال الكلام مضى المساء لجاجة، طال الكلام

وابتل وجه الليل بالأنداء

ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون

كانت هذه القصيدة مرسلة من بون قافية، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلو  
النبرة. فأين هي من قصيدة نزار قباني من (الكامل)<sup>(٧٥)</sup>:

ولمحتُ طوق الياسمين

في الأرض مكتوم الأنين

كاجلثة البيضاء تدفمه جموح الراقصين

ويهمّ فارسك الجميل بأخذه فتمانعين

وتقهقهين

«لا شيء يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين»

والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر، لأنها تحدث رنيناً، وتثير  
في النفس أنفاساً وأصداء. وهي، فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر،  
والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالثرية الباردة.  
ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحر. وذلك  
يضيف إلى ثرية ما ينظمون وضعف الموسيقى فيه. فكان لم يكفهم أن يوردوا في  
شعرهم تشكيلات متنافرة، وأن يخرجوا على الوزن، وأن ينتقلوا من بحر إلى بحر، وأن  
يرتكبوا الأخطاء النحوية واللغوية، وأن يأتوا بالعامي والسقط، كان لم يكفهم ذلك كله،  
فاهملوا القافية وهي، لو يدرون، سند شعرهم وحليته المتبقية.



**الباب الرابع**  
**ملحق بقضايا الشعر الحر**  
**- البند**  
**- قصيدة النثر**



## الفصل الأول

### البند ومكانه من العروض العربى

لأريب فى أن البند هو أقرب أشكال الشعر العربى إلى «الشعر الحر»؛ ذلك أنه شعر يستند إلى بحر الهزج<sup>(٧)</sup>:

مفاعيلن مفاعيلن

فلأيتقيد بأسلوب الشطرين الذى تقيد به الشعراء العرب منذ أقدم العصور، وإنما يخرج عنه فيجىء هزجاً تختلف أطوال أشطره، فيأتى شطر بتفعيلتين يليه شطر بخمس تفعيلات، وثالث باثنتين، ورابع يعشر، وهكذا كما تملئ على الشاعر أهواؤه ومعانيه. ولقد ألف الشعراء الذين ينظمون البند أن يرصفوه كما يرصفون النثر بحيث يبدو لنا حين ننظر إليه وكأنه نثر اعتيادى. وهذا نموذج من بند ابن الخلفة وهو أشهر البند، وأحسب أنه أظهرها وأحفظها بالعفوية والبساطة:

(أهل تعلم أم لا أن الحب لذاذات، وقد يعنر لايعذل من فيه غراماً وجوى مات،  
فذا مذهب أرباب الكمالات، فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات، فكم قد هذب الحب  
بليداً، ففدا فى مسلك الآداب والفضل رشيداً. صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع  
لاتظهر شوقاً، لا ولا تعرف توقاً، لا ولا شمعت بلحظيك سنا البرق اللومعى الذى أومض  
من جانب أطلال خليط عنك قد بان، وقد عرس فى سفح ربي البان).

ولنكتبه الآن بحسب وزنه بحيث تبرز القافية والتفعيلات بروزاً طبيعياً، وسوف  
نشير إلى عدد التفعيلات فى كل شطر بالرقم فى آخره:

- |   |   |
|---|---|
| ٤ | أهل تعلم أم لا أن للحب لذاذات؟          |
| ٥ | وقد يعنر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات |
| ٣ | فذا مذهب أرباب الكمالات                 |
| ٤ | فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات        |
| ٣ | فكم قد هذب الحب بليداً                  |
| ٤ | فغدا فى مسلك الآداب والفضل رشيداً       |

٥ صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقاً؟

٦ لا ولا تظهر توقاً؟

٩ لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعى الذى

٣ أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان

وقد عرس فى سفع ربي البان

من هذا نرى أن شطراً ذا تفعليلتين قد توسط بين شطر ذى خمس وآخر ذى

تسع، والرابط هو التفعيلة لا الشطر.

ولقد كان البند ولم يزل غامضاً كل الغموض فى أذهان الشعراء والأدباء والنقاد، ولعل سبب ذلك يكمن فى أنه شكل من أشكال الشعر نشأ فى عصور متأخرة فلم يذكره عروض الخليل ولا عروض الذين يتأخروا عنه، والواقع أنه لم يذكر حتى فى كتب العروض المتأخرة مع أنها أحصت أشكالاً أقل منه طرافة وأصالة، مثل: الزجل، والمواليا، وكان كان، والقوما، والدوبيت، وكنت أوئل- على الأقل- أن تشير كتب المعاصرين فى العروض إليه، وقد راجعت بضعة منها فخاب ظنى، ولم أجد فيها ولو إشارة إلى هذا الأسلوب الشعرى الطريف الذى أقام فيه الشاعر الوزن على أساس «التفعيلة» دون الشطر مخالفاً بذلك كل أساليب الوزن العربى السابقة. وأحسب أن هؤلاء العروضيين المعاصرين الأفاضل<sup>(٧٧)</sup>، مع تقديرنا لعلمهم وثناؤنا على مجهودهم الطيب، قد أخذوا الجنور الأساسية للعروض من الكتب القديمة، ولم يروا داعياً إلى أن يضيفوا فصلاً تدرس التطور الذى وقع فى العصور المتأخرة، وقد يكون بينهم من لا يعرف البند أصلاً؛ لأنه فن شعرى اقتصر عليه شعراء العراق، وهذا عذر لا يشمل الرصافى. وأما إذا كان هذا الإهمال مقصوداً، فعمده المؤلفون الأفاضل استهانة منهم بالبند، فإن ذلك لا ينبغي أن يفتقر لهم وهم نقاد عروضيون ذوو نظر، ذلك أن هذا البند قد لقي قبولاً لدى كثير من الشعراء، وذلك وحده ينبغي أن يكون كافياً لأن يجعل من كتاب العروض الذى لا يدرسه كتاباً لا يستوفى مادته المفترضة، فضلاً عن كون البند لم يكن إلا نمواً من بحور الشعر العربى يضيف إليها جديداً ولا يخرج عنها فى شيء.

ولقد أدى تفاؤل كتاب العروض قديماً وحديثاً، عن البند إلى أن يرقد تحت غبار الإهمال محوياً بالإبهام والشك، لا يجرؤ ناقد على نقده أو التحديث عنه، وقد يتناول عليه جاهل بأنه نثر. وشاعت عنه فى النواثر الأدبية الشائعات الضبابية التى لا يمكن أن



التماس التخريجات التي يملكون بها خروج البند عن الهزج يرجع، في أساسه، إلى أنهم يعتقدون استحالة الجمع بين بحرین من بحور الشعر في قصيدة متناسقة، فكيف يصح أن تجتمع التفعيلة (فاعلاتن) مع التفعيلة (مفاعيلن) دون أن تتنافرا؟ والواقع أنهما تجتمعان أجمل اجتماع إذا عرف الشاعر كيف يسيطر عليهما، والسر في إمكان ذلك أن بينهما علاقة خفية يمكن أن نتبينها بالتقطع.

مفاعى لن مفاعى لن مفاعى لن مفاعى لن مفاعى لن  
لن مفاعى لن مفاعى لن مفاعى لن مفاعى لن

إن (لن مفاعى) التي هي مقلوب (مفاعيلن) مساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فاعلاتن). ومثل ذلك كامن في (فاعلاتن) هذه، فإن مقلوبها (علاتن فا) مساوي في مسافاتهما، للتفعيلة (مفاعيلن).

وعلى ذلك فإننا إذا حللنا أى شطر من الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وجدناه يمكن أن يتحول إلى الهزج بحذف سبب خفيف واحد من أوله، كما أننا نستطيع أن نحول أى شطر من الهزج (مفاعيلن) إلى الرمل بأن نزيد سبباً في أوله. وهذه الخاصية هي التي لاحظها الخليل بن أحمد حين رصّ الرمل والهزج في دائرة عروضية واحدة<sup>(٧٨)</sup>. ولا شك عندنا في أن أول شاعر نظم البند كان على علم بهذه الخاصية العروضية، ولقد كان فوق ذلك مرهف السمع، مبدعاً، فعرف كيف يستطيع أن يجمع الرمل والهزج في قصيدة واحدة. وليس ذلك أمراً هيناً كما قد يظن، لأن معرفة الصلة بين (مفاعيلن) و(فاعلاتن) لا تكفى لإبداع البند، وإنما ينبغي إلى جانبها تحسس مرهف للإيقاع والوزن، بحيث يدرك الشاعر الوسيلة الموسيقية الفذة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحس القارئ بغرابة الانتقال. وسوف ندرس هذه الوسيلة فيما يلي:

إن الأشطر الأربعة الأولى مما اخترناه من بند ابن الخلفة كانت من بحر الهزج ذي التفعيلة (مفاعيلن):

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

أهل تعلم أم لا أنّ للحب للذلات

وقد يعذر لا يمدل من فيه غراماً وجوى مات

فذا مذهب أرباب الكمالات

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات

وفجأة، بعد تواتر (مفاعيلن) في هذه الأَشطر كلها دون شذوذ، يأتيها شطر تشذ  
تفعيلته الأخيرة فلا تكون (مفاعيلن) وإنما (فعولن) قال:

فكم قد هذب الحب بليدا

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

كيف حدث هذا؟ في الواقع أن الضرب (فعولن) وارد في تشكيلات بحر الهزج  
التي يذكرها العروضيون، فالشاعر إذن ما زال جارياً على الهزج لم يخرج عنه، وإنما  
تكمن المفاجأة الجميلة في أن (فعولن) هذه مساوية للمقطع (علائن) الذي هو الجزء  
الآخر من تفعيلة الرمل (فاعلائن)، فكان الشاعر قد جاء فجأة بتفعيلة يشترك في  
قبولها البحران كلاهما (الهزج) و(الرمل). وكان ذلك خير تمهيد شعري للانتقال من  
الهزج إلى الرمل في الأَشطر التالية:

فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا

صه لما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا

لا ولا تظهر توقا

فاعلائن فاعلائن

وقد كانت كل تفعيلة من هذه الأَشطر هي (فاعلائن) بلا شذوذ، ولكن، فجأة  
أيضاً، وكما حدث سابقاً في أَشطر الهزج، يأتي الشاعر بشطر تشذ تفعيلته الأخيرة  
فلا تكون (فاعلائن) وإنما تصبح (فاعلائن) قال، وهو شطر طويل ذو تسع تفعيلات  
كما مر (من الرمل):

لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللومعي

الذي أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان

فاعلائن فاعلائن فاعلائن

وثانية، نسأل أنفسنا كيف حدث هذا؟ ولماذا كانت الأَشطر كلها موحدة التفعيلة  
(فاعلائن) لاتخرج عليها فجاء الشاعر فجأة بـ(فاعلائن) هذه؟ لو رجعنا إلى كتب  
العروض لوجدنا أن الضرب (فاعلائن) وارد في تشكيلات بحر الرمل، فالشاعر إذن لم  
يخرج على الرمل، وإنما جاء بهذه التفعيلة؛ لأن جزأها (علائن) مساو تماماً لتفعيلة

الهمز (مفاعيل)، وبهذا أورد الشاعر تفعيلية يشترك فيها الرمل والهمز معاً وبذلك مهد السبيل للانتقال ثانية من الرمل إلى الهمز فقال فجأة:

مفاعيلن مفاعيلن

وقد عرّس في سفع ربي البان

### المقياس العروضي للبند

من ذلك كله، يبدو لي، أن القاعدة العروضية للبند هي أنه شعر حر تتنوع أطوال أشطره، ويرتكز إلى دائرة (المجتلب) مستعملاً منها الرمل والهمز معاً. وهذه فيما يلي، خطة عامة للتفعيلات في البند، تثبتتها مساعدة لمن يرغب في نظم البند من القراء:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن فعولان

\* \*

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

\* \*

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن فعولان

\* \*

فاعلاتن فاعلاتن



## مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

## مفاعيلن مفاعيلن (إلخ)

من هذه الخطة، يتجلى مدى المهارة والدقة فى نسج البند، ويبدوا مدى الخطأ الذى يقع فيه أولئك الذين يحسبونهم نثرأ لا موسيقى له، ولا جهد فيه. وإننا لنعتقد أن الشاعر الذى اخترع البند أول مرة من دونما نموذج ينهج عليه لابد أن يكون قد مارس نظم الشعر خیر ممارسة بحيث تفتحت له هذه الالتفاتة الرائعة إلى العلاقة بين الرمل والهزج. ولسنا نقصد بهذا علاقة البحور داخل دائرة (المجتلب)، فإن دوائر البحور قد انكشفت منذ الخليل، وإنما نريد مسألة التمهيد من بحر لبحر بقافية معينة لها خصائص موسيقية تجعلها تبعث فى الذهن أمواج البحر الثانى. وأكد أن يكون على يقين من أن الشاعر الذى بدأ البند لم يكن يصل إلى القوافى الممهدة بحسب نموذج عروضى واع وضعه لنفسه؛ وإنما كان يكتب باندهاق سليقى متحمس، فذلك هو السبيل الحق فى كل اكتشاف شعري أصيل، وإنما يأتى العروضيون بعد ذلك، فيجسسون النموذج مكتملاً بين أيديهم فلا يزينون على استخلاص المقياس منه. وذلك ما صنعنا فى هذا الفصل.

ولقد أدى التعقيد فى خطة الوزن التى يتبعها البند إلى شيء من الصعوبة فى نظمه، فكثر الغلط فيه إلى درجة أننا قلما نجد بنداً مطبوعاً يخلو من الغلط: يغلط الناظم من جهة، ويغلط الناسخ من جهة أخرى، ويغلط الطابع من جهة ثالثة، وأحياناً ينبرى شعراء إلى نشر بند ما فينشرونه مغلوطاً فيه دون أن يشخصوا مواضع الخطأ. وزاد فى خلط الشعراء أن كتب العروض لم تدرس البند، مع أنها درست أشكالاً أقل منه قيمة شعرية، فلم يجد الشاعر الذى ينظمه قانوناً عروضياً يستند إليه. والواقع أن بحثنا هذا أول محاولة لاستقراء مقياس عروضى للبند، فإن كانت ناجحة، كما نرجو لها، أثبتناها فصلاً فى العروض العربى.

وكان من نتائج الضياع القاتم الذى أحاط بوزن البند فى أذهان الأدباء والناظمين، أن كثيراً من الذين مارسوا نظمه، لم يعرفوا الأساس فيه، فظنوه شعراً من بحر الهزج لا يتخطاه، ويكتب على أسطر متتالية كما يكتب النثر. وحرز غير قليل من

الشعراء أن الهزج يحول إلى الرمل أحياناً، غير أنهم لم ينتبهوا إلى ضرورة التمهيد للانتقال، وحسبوا أن ذلك يمكن أن يتم بقفزة من الهزج إلى الرمل وبالعكس، دون أن يفتنوا إلى أن هناك خطة محكمة للوزن يتبعها البند، وبها يصل إلى تلك الموسيقى العذبة التي يمتلكها، ومن هؤلاء الشعراء طائفة لم تلاحظ على الإطلاق أن البند يقوم على أساس «التفعيلة»، وأن ذلك فيه هو الذى يبرر تنوع أطوال الأَشطر، وهى الميزة التى اختص بها دون الشعر العربى السابق كله. وكان من هؤلاء ناظمون ينظمون بنداً ذا أشطر متساوية الطول تمام التساوى، تكسبه أشطره الرتيبة إملالاً وثقلًا. هذا نموذج لناظم اسمه الشيخ حسين العشارى<sup>(٧٩)</sup>:

فقدنا فى رمضان الخير كالغيث المريع

فرعينا فى شتاء الجذب أزهار الربيع

\* \*

كم أياد وعطايا رشف الناس لماها

ومزايا وسجايا حسد العرش سهاها

\* \*

فأدام الله ذخيره وأعزّ الله سعدته

وأطال الربّ عمره وأدام الحقّ مجدته

\* \*

مدى الأيام والدهر وما حرّ لنا الرزق

وما اتهل لنا القطر وما بان لنا الفجر

\* \*

وما عاد لنا العيد وعنا رحل الصوم

وما أشرقت اليد بنور السادة القوم

هل فى هذا شيء من خصائص البند؟ إنما هذا شعر ذو شطرين متساويين تساهل الشاعر فى قوافيه، وسمح لنفسه، بلا أى مبرر، أن يقفز من بحر الرمل إلى بحر الهزج فى البيت السابع، فكانت القفزة صدمة للأذن الشعرية؛ لأنها لم تجئ مقبولة، ولم ينهد لها شيء.

وخلاصة الموضوع أن على الناظم الذى يتصدى للبند أن يتذكر أن له خاصيتين واضحتين لابد من توافرها فيه:

١- أنه شعر ذو أشطر غير متساوية الطول. وكلما كان تنوع الأطوال أوضح كان البند أكثر موسيقية وأصالة.

٢- أنه شعر ذو وزنين هما الرمل والهزج، يتداخلان تداخلاً فنياً مستنداً إلى قواعد العروض العربى، فلا يختتم آخر أشطر الرمل إلا بالضرب (فاعلاتان) الذى يمهد لبحر الهزج فيصح أن يليه. وعندما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد فى آخر أحد الأشطر الضرب (فعولان) الذى يمهد لبحر الرمل فيصح أن يعود ثانية. وهكذا.

وإذا اختلّ أى من هذين الشطرين كانت النتيجة نظماً آخر لا صلة له بالبند، سواء أكتبناه على أسطر كالنثر، أم أفردنا له فراغاً كافياً كما فعلنا فى «أبيات» حسين العشارى.

### البند والشعر الحر

لأرب فى أن الشعر الحر أقرب فى خطة وزنه إلى البند منه إلى أسلوب الشطرين، ذلك أنهما كليهما يقومان على أساس «التفعيلة» لا «الشطر» وتباح فى كل منهما الحرية فى عدد التفعيلات، فيجىء الشطر طويلاً أو قصيراً بحسب رغبة الشاعر وحاجة معانيه.

على أن الشعر الحر أسهل من البند فى خطته؛ وذلك لأنه يقوم على بحر واحد من البحور العشرة التى تصلح له، فيختار الشاعر أحد هذه البحور وينظم منه القصيدة مقتصراً على تشكيلة واحدة منه لا يتخطاها شأنه فى ذلك شأن الشاعر العربى فى أسلوب الشطرين. مثال ذلك أن شاعر الشعر الحر لا يستطيع أن يجمع بين التشكيلتين التاليتين مثلاً:

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن فعولن

وذلك لما سبق أن لاحظناه من أن العرب لم يجمعوا تشكيلتين فى قصيدة واحدة. وإنما نجد قصائد تنفرد بإحدى التشكيلتين هذه أو تلك.

وأما في البند فإن هاتين التشكيلتين تجتمعان وليس في اجتماعهما محذور كما رأينا في النموذج الذي درسناه، ثم إن اجتماع بحرین اثنين من بحور الشعر ليس مستساغاً في البند وحسب، وإنما هو مطلوب، وهو السر في حلاوة البند وموسيقيته، وذلك هو الفرق الوحيد بين الشعر الحر والبند، وهو فرق لا يطفئ على أوجه الشبه التي ذكرناها.

والحقيقة أن الشبه بين الشعر الحر والبند يبلغ من القوة إلى درجة أن بعض الناشئين من الشعراء يخلطون بينهما نون أن يدروا، ومنهم نذير عظمة الذي نقرأ له هذه الأشطر على أنها من الشعر الحر.

قد عرفت الآن بوزيد عرفت الصيد والكهف (رمل) فاعلاتان

ولم كان إذا ما كحل العينين بازى الليل بوزيد (هزج) مفاعيل

ولما يرم الشارب بوزيد

أنا عنتره الحى

هلموا أيها الأبطال إن الصيد بالنار ضئيل (هزج) فعوان

لم تقاسمنا أبو زيد خجالاً (٨٠) (رمل) فاعلاتان

والواقع أن هذه الأشطر الشعبية في روحها تكون بنداً كامل الوزن ينضبط فيه البحران، الرمل والهزج، انضباطاً تاماً؛ فالشطر الأول كان من الرمل ذي الضرب المسبغ (فاعلاتان) فانتقل الشاعر بعده فوراً إلى الهزج الذي ضربه (مفاعيل) على القاعدة، وتالت بعده ثلاثة أشطر من الهزج آخرها انتهى بالضرب (فعوان) الذي مهد لبحر الرمل وقد انتقل الشاعر إليه فوراً مستعملاً الضرب (فاعلاتان)، وهذا كله جارٍ على قاعدة البند التي استخلصناها في هذا الفصل جرياناً تاماً، وإنه لدليل على قوة سمع نذير عظمة أنه جاء بالوزنين المتعاقبين ولكل منهما ضربان اثنان، في مزيج متآلف تام الموسيقي، مع أنه لم يسمع بالبند - في يقيني - لأن هذه القصيدة نشرت في بيروت سنة ١٩٥٩، وقد يدلنا هذا على أن الشاعر الأول الذي ابتدع البند في القرن الحادي عشر الهجري، إنما وصل إليه وهو غير واع كما وصل إليه نذير عظمة، وقد ضبط كلاهما الوزن أجمل ضبط على غير نسق سابق وإنما تم ذلك بهداية السمع الإنساني المعجز.

ومن متطلبات الأمانة العلمية أن أقول في ختام هذا الفصل إن قول شعراء  
البند:

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يمكن أن يقرأ على أنه كله من الهزج كما يلي:

مفاعيلن مفاعيلن- فعولن فا- علاتن فا- علاتن فا- ذلك لأن (فعولن فا) مساوية  
لمفاعيلن، وكذلك (علاتن فا)، وقد يبدو عند هذا صواب رأى الذين يصرون على أن البند  
كله من الهزج، والواقع غير ذلك، فإن مثل تلك القراءة لا تكون ممكنة إلا في غياب القافية  
التي تعين نهاية الشطر فلا يعد من المقبول أن نقول «فعولن فا»؛ وإنما ينتهى الشطر  
عند فعولن - القافية، وذلك يقفل المجال أمامنا إقفالاً كاملاً فلا نستطيع تخطي فعولن  
الهزجية ودمجها بالسبب الخفيف في أول تفعيله الرمل (فا- علاتن).

وإني لأحب أن أختم هذا الفصل بالاستشهاد ببند ثان يثبت صحة خطة الوزن  
والقافية التي ذهبت إليها، وهذا البند من شعر باقر بن السيد إبراهيم الحسيني  
(١١٧٧-١٢١٨هـ)، وهو يبدو من الرمل على القاعدة فيقول:

إنما أسنى هدايا طفقت تخترق البيدُ (رمل)

وتفرى شقق الصمّ الصياخيدُ (هزج)

بها القبّ المناجيدُ

شداها حبّ القطرُ

وأزرى بشلى العطرُ

لقد قصر عن إدراك معنى وصفه الفكرُ

من الخلل الوفىّ المستهام المغرم الصبّ

الكتيب المدنف العانى الذى أثحله الحبّ

ولم يبلغ منى القلبُ

من الحب

معتى واله يتمه الوجذ

وأضنى قلبه الصد

فنى ما زال مشغولاً ومشغولاً بذكر الإلف

لم يألّف للبلد النوم من قبل ومن بعد

على البعد لكم داع

(هزج ضربه فعولن)

وللوصل مراغ

(رمل)

والى الله التماساً بدعا الإخوان ساهى

نائب عنكم خصوصاً عند قبرى خازنى علم رسول الله

مولى الثقلين السيدين السنديين الكاظمين الأريحيين

(فاعلاتان)

الهمامين الإمامين الجوادين

(هزج)

من القوم الألى قد شرعوا الدين الحنيفى

وستوا سبل النهج الحقيقى

(هزج ضربه فعولن)

ميامين هداة

(رمل)

وغطاريف سراًة

ومغاوير كماءة

(فاعلاتان)

بهم قد باهل المختار طه آل نجران

وآتاهم إله العرش قدراً

(هزج)

لم ينله قبلهم إنس ولا جان

كرام الخلق من خصوا

يحسن الخلق أهل الصدق سبل الحق

أمن الخائف الجانى

غياث الواله العانى

مصاييح الدجى، باب الرخاء، سفن النجاء، أهل الحجى

أرعى الورى جارا إذا ما الدهر جارا (فمولن)

بلخاب الماجد المولى الذى طاولَ

أفلاك المعانى بمعانية (رمل فاعلاتان)

وسارت كمسير البدر فى البر وفى البحر أياديه<sup>(٨١)</sup> (هزج)

أكتفى بهذا القدر، وأرجو أن يكون هذا البند كافياً للردِّ على من زعم من الباحثين أننى لا أجد دعماً للقاعدة التى وضعتها إلا بند ابن الخلفة، فهذا هو ذا بند باقر الحسينى يثبت أن البند يتألف من وزنين يتداخلان ولكل منهما ضربان اثنان، والواقع أن فى البنود الكثيرة التى أوردها عبدالكريم الدجيلى يرحمه الله فى كتابه أدلة كثيرة على قيام القانون الذى استخلصته للبند هذا مع أننى أقر بأن طائفة من البنود مضطربة الوزن، وبعضها يقفز من الرمل إلى الهزج من دون تمهيد.

وأما من ذهب إلى أن هذه البنود من الهزج بزيادة سبب خفيف فى أولهما فيمكن الرد عليه بثلاث حجج دامغة:

١- باى حق نتترك سبباً خفيفاً فى أول كل بند فلا نزته؟ إن «المجادل» يسوغ ذلك لكى يستطيع القول بأن الشطر الأول إنما هو من الهزج لا من الرمل، ووفق هذه الحجة لن يبقى فى الشعر العربى بحر اسمه الرمل، لأن علينا أن نتترك السبب الخفيف فى أوله دائماً وسرعان ما سيجد هذا «المجادل» أن أبيات صلاح عبدالصبور الجميلة التالية من الهزج حتماً:

كان لى يوماً إله وملاذى كان بيته

قال لى إن طريق الورد وحر فارتقيته

وتلفت ورائى وورائى ما وجدته

ثم أصغيت لصوت الريح تبكى فبكيت

إن علينا -وفق رأى هذا المجادل- أن نتترك السبب الخفيف (كا) فى أول المقطوعة فلا نزته، وبذلك تصبح الأبيات من وزن (الهزج) وتنفض أيدينا من (الرمل) نهائياً فلا يعود له وجود فى دولة الشعر.

٢- بئى حق يدعوننا هذا المجادل إلى أن نتخطى القافية مع أنها تختم الشطر وتعين الوزن، لأن ما بعدها هو أول الشطر التالى ويكون حيناً من الرمل وحيناً من الهزج؟ والواقع أن القافية تقضى على كل جدل فلماذا يريد المجادل أن نتجاوزها اعتباطاً؟

٣- الدليل الأخير على أن البند يقوم على وزنين أن طائفة من شعراء البند يقفزون من الرمل إلى الهزج دونما تهديد وهذا يثبت إثباتاً لا جدال فيه أن شعراء البند كانوا شاعرين تمام الشعور بوجود وزنين. وقد جئت بمثال على هذا الانتقال المتكلف من وزن إلى وزن فى أبيات حسين العشارى السابقة.

والواقع أن الذين يريدون أن يثبتوا القول بأن البند يقوم على وزن واحد هو الهزج طغاة مستبدون فى نظر النقد الأدبى، فهم يصيحون بنا صيحاء:

١- اتركوا سبباً خفيفاً فلا تزنوه، كذلك حكمنا وليس لكم أن تسألونا عن السبب.

٢- تخطوا القافية تخطياً تاماً ولا تستدلوا بها على انتهاء الشطر، كذلك شئنا وليس لكم أن تعترضوا، والواقع أن هذا طغيان غريب، أكل دليل على رأينا نهمه؟ وبئى حق يا سادة؟

وأقول ختاماً، إن شعراء البند منذ القرن الحادى عشر الهجرى قد وقعوا فى أخطاء عروضية غير قليلة تثبت أن ضعف السمع ليس مقتصرأ علينا فى هذا العصر، وإنما للقرون السابقة نصيب منه. وفوق كل ذى علم عليم، والذى لا يخطئ مطلقاً هو الله سبحانه.







## الفصل الثانى

### قصيدة النثر

شاعت فى الجو الأدبى فى لبنان بدعة غريبة فى السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفتاتها نثراً طليعياً مثل أى نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر)، ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئاً وإنما يطالع فى الكتاب نثر اعتيادى مما يقرأ فى كتب النثر. وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أى أثر للشعر، فليس فيه لبيت ولا شطر، وإذن فلماذا كتبوا على الغلاف إنه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشعر؟ أم أنهم يحدثون بدعة لأمسوغ لها؟ وإذا كانوا يمتلكون الأمسوغ فلماذا لا يصدرن كتب النثر هذه بفذلكرة يبينون فيها للقارئ الوجه الذى ساغ لهم به أن يصدرن كتاب نثر لا يختلف اثنان فى أنه نثر ثم يكتبون عليه إنه «شعر»؟ لماذا لا يمنحون القارئ، على الأقل، فرصة يتخذ فيها موقفاً من هذه البدعة، فأما أن يرى وجه تسويغات فيقرهم عليها أو أن يخالفهم فيرفضها؟ وإنما الخطأ أن يعضى المرء فيسمى النثر شعراً دون أى تبرير وكأن ذلك أمر بديهى يتفق الناس كلهم عليه منذ أقدم العصور.

والحقيقة التى يعرفها المختصون والمتابعون، أن طائفة من أدباء لبنان يدعون اليوم إلى تسمية النثر شعراً، وقد تبنت مجلة (شعر) هذه الدعوة وأحدثت حولها ضجيجاً مستمراً لم تكن فيه مصلحة للأدب العربى ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها. وكان مضمون هذه الدعوة ما جاء فى مقال كتبتة السيدة الأدبية خزامى صبرى عن كتاب نثر فيه تأملات وخواطر لأديب لبنانى ناشئ. قالت عن ذلك الكتاب:

(مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديين. وغالبية القراء فى البلاد العربية لا تسمى ما جاء فى هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه (شعر منشور) أو (نثر فنى)، وهى مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروى قصة أو حديثاً، بل على أساس أنه مادة شعرية، لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر.

وهذا طبعى، من وجهة نظر تاريخية، بالنسبة للقراء العاديين. أما النقد فيجب أن يكون أكثر جرأة- أن يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية. وأنا أعتبر هذا «النثر الشعري» شعراً»<sup>(٨٩)</sup>.

وقبل أن تلخص مضمون كلام الكاتبة نحب أن نقطف للقراء نموذجاً من خواطر محمد الماغوط مؤلف الكتاب الذى نتحدث عنه، ليالاحظ القارئ أنه نثر طبيعى كالنثر، على الرغم من أن كاتبه ينثره مفزقاً على أسطر كما لو أنه كان شعراً حراً. وسوف نكتب هذا النثر كما ينبغي أن يكتب النثر، راجين أن يعذرنا كاتبه. قال الكاتب: (وهو يملك نوقاً أدبياً جميلاً وأصاله تسمى إليها الروح الأوروبية المصطنعة التى يدخلها قسراً على عباراته وخواطره)، قال من خاطرة سماها (المسافر):

(بلا أمل، بقلبي الذى يخفق كوردة حمراء صغيرة، سأودع أشياءى الحزينة فى ليلة ما: بقع الحبر وأثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج، وصمت الشهور الطويلة، والناموس الذى يمص دمي، هى أشياءى الحزينة، وسأرحل عنها بعيداً بعيداً، وراء المدينة الفارقة فى مجارى السل والدخان، بعيداً عن المرأة العاهرة التى تغسل ثيابى بماء النهر وآلاف العيون فى الظلمة تحرق فى ساقبها الهزيلين، وسعالها البارد يأتى ذليلاً يائساً عبر النافذة المحطمة، والزقاق الملتوى كحبل من جثث العبيد).

على هذا النمط جرت الخواطر فى هذا الكتاب، فيها صور غريبة وتخيل للألفاظ وتلوين، غير أنها مكتوبة نثراً اعتيادياً كالنثر فى كل مكان وزمان، ولذلك يلوح غريباً أن دار مجلة شعر التى طبعت الكتاب قد أباحت لنفسها أن تضع عنوان الكتاب على غلافه بهذا الشكل:

حزن فى ضوء القمر

شعر

وكان تسمية النثر شعراً مسألة بديهية مفروغ منها، ولعله لا يخفى على أصحاب الدار أن مئات القراء لا يملكون حاسة الوزن ليدركوا أن هذا نثر لا شعر حر، ومن ثم فقد كان عليها -على الأقل- أن تصدر الكتاب بمقدمة تضع فيها تبريراً يسوغ تسمية النثر شعراً، فإن ذلك يمنح القارئ حريته، فإما أن يقبل أو أن يرفض.

ومهما يكن من أمر فإن كلام خزامى صبرى الذى اقتطفناه يتضمن، فى مفهوم النقد الموضوعى، الحقائق التالية:

(أولاً) تميز خزامى صبرى بين شيئين هما:

١ - الوزن التقليدى، وهو الوزن مطلقاً.

ب- الوزن غير التقليدى، وهو النثر.

(ثانياً) تقول خزامى صبرى إن الشعر شيء لا صلة له بالوزن والقافية؛ وإنما الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من دونها، وإذ ذلك يتحدث أصحاب هذه الدعوة باحتقار عن الشعر (الموزون)<sup>(٨٣)</sup>، وبذلك لا يكتفون برفع النثر إلى جوار الشعر ومساواته به؛ وإنما يزينون فيزدرون الموزون ويعطون لنثرهم الفضل كله. قال أحد دعاة هذه الفكرة الهجين<sup>(٨٤)</sup>:

«ولذلك فإن شعر توفيق صائغ لا يفسر شيئاً باطراحه شكل القصيدة التقليدى، بل يحقق الطريقة الوحيدة التى تمكنه من قصيدته»<sup>(٨٥)</sup>.

هذه هى خلاصة دعوة مجلة (شعر) التى تصدر فى بيروت بلغة عربية وروح أوروبية. وقد دعت إليها فى غف وأثارت حولها ضجيجاً متصلاً خلال السنين الماضية، وتطرف حاملو الدعوة فذهبوا إلى أن المستقبل الأوحى إنما هو لهذا (الوزن غير التقليدى) كما يسمونه، أو (الوزن غير الموزون) كما اقترحت عليهم، على سبيل الدعاية، أن يسموه. كتبت مجلة (شعر) أن شعراء معروفين يذهبون إلى «أن المستقبل إنما هو لهذا الشعر الحديث الذى يبتعد فى شكله ومضمونه عن الفترة السابقة وما قبلها»<sup>(٨٦)</sup>. وكتب جبرا إبراهيم جبرا أن السنين القادمة «سترى ولا شك تغلب الشعر الحر»، وتلاحظ أنه أخذ، دون مبالاة، اصطلاحنا (الشعر الحر) الذى هو عنوان حركة عروضية تستند إلى محور الشعر العربى وتفعيلاتها، أخذ اصطلاحنا هذا وألصقه بنثر اعتيادى له كل صفات النثر المتفق عليها، وليس فيه أى شيء يخرج من النثر فى المصطلح العربى، وليت على الأقل ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات فى أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة. وإنما سمينا شعرنا الجديد (بالشعر الحر)؛ لأننا نقصد كل كلمة فى هذا الاصطلاح فهو (شعر)؛ لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه، وهو (حر)، لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو فى الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت فى شطر الخليل، فعلى أى وجه تريد

دعوة النثر أن تسمى النثر شعراً؟ وما هذه الفوضى في المصطلح والتفكير لدى الجليل الذي يقلد أوروبا في كل شيء تاركاً تراث العرب الغني المكتنز؟.

إن المضمون الواضح لهذه الحماسة من أصحاب الدعوة هو أن النثر سائر، في رأيهم، إلى أن يقتل الشعر، وأن دولة الوزن ستدول فيكتب شعراء الأمة العربية نثراً وننتهي من الوزن. وهكذا يذهب هؤلاء المتحمسون الخياليون إلى أن الشعر شيء عتيق ينبغي أن يزول ويحل محله النثر، على أن... - انتبه أيها القارئ فإنهم يشترطون شروطاً - على أن يحتفظوا بالكلمات (شعر) و(شاعر) و(وزن)؛ لأنهم يريدونها لتسمية النثر والنثر وما يكتب. وهذا يبدو لنا من أعجب المفارقات، والحق يقال.

والأساس النفسي في هذه الدعوة أن هؤلاء الكتاب الأفاضل، الذين يحسنون إبداع نثر جميل أحياناً، يزبدون ما يمتلكون من موهبة ويتطلعون إلى ما لا يملكون. إنهم، باختصار، لا يحترمون النثر، وذلك هو أساس الإشكال الذي وقعوا فيه. إنهم مهما أبدعوا من صور وأفكار في قالب نثري، يحسون أنهم ما زالوا أقل إبداعاً من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه، ولكن بكلام موزون، ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم بإطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون، وكانوا في السنين الخالية يقولون (شعر منشور) مشيرين بكلمة (منشور) على الأقل إلى أنه (نثر) فأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية، بحيث يجرون على أن يسموه شعراً على الإطلاق، لا بل إنهم أصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونه (تقليدياً)؛ لكي يجعلوا الإبداع والتجديد قاصراً على نثرهم المبتكر، فهو الشعر الأوجد برغم المقاييس كلها.

ولعله واضح أن دواء هذا الإشكال أن يمتلك هؤلاء الكتاب الثقة بالنثر. فمن قال لهم إن النثر وضيع أو إنه لا يمنح قائله صفة الإبداع؟ ولماذا يحسبون أن نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلا إذا هو مسخ ذاته وسمى نفسه (شعراً)؟ ولنفرض أننا وافقناهم وسمينا نثرهم شعراً، فهل ترى الاسم يغير من حقيقته شيئاً؟ أو يزيده تغيير الاسم شرفاً أو جمالاً؟

والذي يعرفه الملايين أن كثيرين من كتاب العربية قد كتبوا النثر «الشعري» ولنا في العصر الحديث منهم طائفة مرموقة مثل: أنيب العربية الغد مصطفى صادق الرافعي، والكاتب المرفه جبران خليل جبران وغيرهما كثير، وليس ينقص من قيمة ما كتبوا أنه نثر لا شعر. ولقد كانوا يسمون نثرهم نثراً دون أن يسيثوا إليه في شيء.

ويعد فهل أجمل من القرآن في اللغة العربية؟ والقرآن نثر لا شعر، وفيه، مع ذلك، كل ما في الشعر من إيحائية وخيال وثاب وصور معبرة وألفاظ مختارة اختياراً معجزاً، فهل ينقص من قيمة القرآن الجمالية أنه نثر لا شعر؟ وأى شعر في الدنيا أروع وأحب من هذا النثر القرآني البديع؟

وخلاصة الرأي أن للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر، ولا يغني نثر عن شعر ولا شعر عن نثر، لكل حقيقته ومعناه ومكانه، فلماذا جاء الناثر المعاصر ليؤثر النثر ويحاول رفعه بتسميته شعراً؟

هذا هو السؤال. ونحن نوجهه إلى أنصار هذه الدعوة لعل له عندهم من جواب. وخلال ذلك، نحب أن نتفرغ لمناقشة هذه الدعوة، وسوف تكون مناقشتنا في اتجاهين: أحدهما على أساس اللغة والآخر على أساس النقد الأدبي.

### المناقشة اللغوية

تقع الدعوة «قصيدة النثر» في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معاً، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة، كانت لديهم شعراً، وإذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك، في حسابهم، شعراً أيضاً. فلا فرق إذن بين الشعر والنثر؛ لأنهما كليهما يسميان في عرفهم شعراً، وعلى هذا يكون كتاب الرافعي (رسائل الأحرار) شعراً مثل معلقة امرئ القيس تماماً، لا فرق بينهما. وما ذلك إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر؛ فالكلام يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لم يكن، لا بل إن النثر لديهم - أكثر شعرية من الشعر؛ لأن وزن الشعر تقليدي كما سبق أن رأينا من أحكام خزامي صبرى وجبرا إبراهيم جبرا.

وهكذا نجد أنصار هذه الدعوة يلغون الفرق بين الموزون وغير الموزون إلغاء تاماً، ومن ثم يحق لنا أن نسألهم: لماذا إذن ميزت لغات العالم كلها بين الشعر والنثر؟ وما الفرق بين الشعر والنثر إن لم يكن الوزن هو العنصر المميز؟

إن هذا يسوقنا إلى أن نرجع بأذهانتنا إلى الأصل الفكري للتسميات اللغوية. وسوف نلاحظ أن التسمية تقصد في الأصل تشخيص نواحي الخلاف بين الأشياء لا نواحي الشبه، فإذا قلنا «الليل والنهار» أو «الشعر والنثر» فإن أحد الاسمين في كل

فريق يشخص الناحية الكبرى التى يختلف بها عن قرينه، إن الليل والنهار يتشابهان فى أنهما كليهما يحتويان، فى المتوسط، على اثنتى عشرة ساعة، كما أن الشعر والنثر يتشابهان فى أن كلا منهما يحتوى على عواطف إنسانية وصور معبرة فى المتوسط. غير أن قولنا الليل والنهار لا يثير فى أذهاننا مسألة عدد الساعات هذه، كما أن قولنا الشعر والنثر لا يثير لدينا مسألة المحتوى العاطفى والجمالى، وإنما تشخص التسميات الأربع خصائص أكبر من هذه وأوضح، تشخص الظلام فى الليل والضياء فى النهار، كما تشخص الوزن فى الشعر وعدم الوزن فى النثر. ومن ثم فإذا نحن سميناه كل كلام شعراً بمعزل عن فكرة الوزن، فسوف نكون كمن يسمى الحياة نهاراً سواء أكان فيها ضياء أو لا. وإنه لو أوضح أنها تسمية مفتعلة، إن الليل ليل، والنثر نثر، وواجبنا نحو اللغة والذهن الإنسانى أن نسميهما ليلاً ونثراً دون أن ننتحل لهما تسميات مضللة لا تشخص شيئاً. وما الذى نستفيد من تسمية النثر شعراً والليل نهاراً يا ترى؟ أو ليس تشخيص الفروق أحسن من ذلك وأجدى؟

إن اللغة، التى هى محصول الذهن الإنسانى عبر عشرات القرون، لا تضع الأسماء اعتباطاً ولا عبثاً، وإنما هناك مفهوم فلسفى عام يكمن وراء كل تعريف وتسمية، فى كل لغة. تحاول اللغة أن تشخص الملامح البارزة وترمى بذلك إلى تصنيف الأشياء تصنيفاً يسهل على العقل مهمة التفكير، ويعطى الإنسانية مجالاً للتعبير عن منطقها وفكرها، فما نكاد نلفظ كلمة النهار فى أية لغة حتى يشرق الضوء فى الذهن الإنسانى وتتبسط فكرة النور، وما نكاد نلفظ كلمة الشعر حتى ترن فى ذاكرة البشرية موسيقى الأوزان وقرقعة التفعيلات ورنين القوافى، واليوم جاؤا فى عالمنا العربى ليلعبوا لا بالشعر وحسب وإنما باللغة أيضاً وبالفكر الإنسانى نفسه، ومنذ اليوم ينبغي لنا، على رأيهم، أن نسمى النثر شعراً والليل نهاراً لمجرد هوى طارئ فى قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لا يعرفون ما يفعلون بأنفسهم.

واست أظننى أبالغ حين أحكم بأن هذه المحاولة تكاد تكون تحقيراً للذهن الإنسانى الذى يجب بطبعه تصنيف الأشياء وترتيبها، فإذا أطلقنا اسماً واحداً على شيئين مختلفين تمام الاختلاف، فما وظيفة الذهن الإنسانى؟ وإن فلماذا لانرتد إلى فترات الجاهلية اللغوية، يوم لم يكن هناك أسماء للأصناف؟ وإنما التصنيف وتسمية الأصناف نتاج الحياة الفكرية للأمم، كلما كانت الأمة أعرق فى الفكر والحضارة، كانت تفاصيل التسميات أكثر وأدق، وعلى هذا لا تكون تسمية النثر شعراً أكثر من نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربى إلى الوراء قروناً كثيرة.



ولا يقف الأمر عند هذا الحد وحسب، وإنما نجد له جنوراً تمس الجانب الاجتماعي للغة. فلعلنا نستطيع أن نلاحظ كلنا أن تسميتنا للنثر «شعراً» هي، في حقيقة الأمر، كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة، وعليها، أن تجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج. والكذبة اللغوية لا تختلف عن الكذبة الأخلاقية إلا في المظهر. إن كل كذبة سائرة إلى أن تتكشف أمام عيون الطبيعة الصادقة التي لا تنطق إلا بالحق والاستقامة. واللغة الإنسانية، كل لغة، هي الصدق في أنقى معانيه وأسمائها. إنها واقعية؛ لأنها تسمى الأشياء بأسمائها الحقة، فلا تخون ولا تكذب ولا تزيف. وهكذا نجد الكرسي يسمى كرسيًا، لأن هذا الاسم يعطينا صفة في الأحوال كلها ولا يكذبنا قط. والنثر يسمى في اللغة نثرًا، لأن اسمه هذا يعطينا صفة النثر، كما أن الشعر يسمى شعراً ليعطينا صفة الشعر، وهذا الصدق المطلق في اللغة يكسبها ثقتنا وإجلالنا، وهو أيضاً، يحميننا نحن الذين نتكلم هذه اللغة من أن نكذب، فنحن نشدها إلينا ونلوذ بصدقها في ساعات الضيق. فإذا هوجم شاعر بأنه يكتب نثرًا لا شعراً، وجد أمامه هذه اللغة الصادقة ذات التعابير المحددة الصريحة المستعدة لحمايته فيلوذ بها ويقول لمن يتهمه أن إنتاجه شعر لا نثر، وهو في هذه الحالة يستعمل رصيد «الشعرية» الذي تملكه لفظة (شعر) في أذهان الناس، وهم ينسبون إلى ما يكتب كل صفات الشعر قوراً بمجرد أن يقول لهم ذلك.

والحق أن لغتنا العربية إن تحميننا بعد اليوم؛ ذلك أن هنالك اليوم أناساً يكتبون النثر ويسمونونه، في جراءة عجيبة، شعراً، حتى فقدت كلمة شعر صراحتها ونصاعتها. واسوف يتشكك الجمهور في أي شعر نقدمه له باسم (الشعر)؛ لأن لفظ شعر قد تبلبل معناه واختلط وضاع. والواقع أن هذه الكذبة، وكل كذبة مثله، خيانة للغة العربية وللعرب أنفسهم بالتالي. إن اللغة التي يستعملها أناس غير صادقين سرعان ما تتلوث بالكذب وتفسد. وعندما تكتشف الحياة، أو الضمير اللغوي العام الكامن في النفس البشرية - أن كلمة (شاعر) قد أصبحت نعتاً للنائر، فإنها ستضطر إلى الشك في كلمة (شاعر) وكلمة (شعر). فمهما أكد الناس أنهم ينظمون شعراً فلن يصدقهم أحد قبل التثبت الأكيد.

وما معنى هذه النتيجة؟ معناها أننا لن نزيد على أن نخسر كلمة مهمة من كلمات اللغة فتموت كلمة (شعر)، ومن الطبيعي ألا يعني ذلك أن الشعر نفسه سيموت، فلوزالت الكلمة من القاموس العربي لبقى الناس ينظمون الشعر مع ذلك. فإنما اللغة

رموز يذهب ويجيء، وأما الحقائق التي يكس وراء تلك الرموز فإنها لا تموت على الإطلاق. إن الحقيقة لا تزيف مهما تلاعبنا باسمها، بل نستطيع أن نزيف كلمة ناصعة بأن نطلقها على ما لا تمثله في الأصل، ولكننا بذلك سنقتل الكلمة نفسها، وأما الحقيقة فسوف تبقى ناصعة، وسرعان ما ستجد تلك الحقيقة لنفسها اسماً آخر جديداً فيه النصاعة اللازمة. وبهذا تخلد الحقيقة وتسقط الكلمة.

ولسوف يجد دعاة «قصيدة النثر» أنفسهم حيث بدأوا، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) إلى التعبير عن النثر كما أراءنا، غير أن الشعر وجد لنفسه اسماً آخر صادقاً ينص على الوزن الذي حاولوا قتله. ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين.

### المناقشة على أساس النقد الأدبي

يبدو لنا أن دعوة النثر، في أحكامها على الشعر، تستند إلى تعريف له يضع الإلحاح كله على المحتوى أو (المضمون). فالشعر، في نظر أصحاب هذه الدعوة ليس إلا معاني من صنف معين، فيها خيال وعاطفة وصور، وسواء بعد ذلك أن يكون موزوناً أو غير موزون؛ إن الوزن، في رأيهم، ليس شرطاً في الشعر. وعلى هذا الأساس يكون للشعر في نظرهم عنصر واحد هو المضمون، فإذا أردنا أن نستخلص للشعر تعريفاً مشتقاً من آرائهم هذه قلنا أنه «تجمع معان جميلة موحية فيها الإحساس والصور».

ومن الواضح أن مفهومهم هذا للشعر يقف في الطريق الأقصى المواجه للتعريف العربي القديم الذي كان يحدد الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى» وهو تعريف يجعل الوزن الأساس الأعظم للشعر دون اعتراف بالمضمون، والحقيقة أن كلا التعريفين قاصر ناقص: التعريف الجديد يهمل الشكل والتعريف القديم يهمل المضمون، فكان هؤلاء المعاصرين أراءنا تصحيح مفهوم غلط قديم فوقعوا في مفهوم غلط جديد، ولا يخفى علينا أن غلط التعريف الجديد أشد وأكبر من غلط تعريف أسلافنا.

وأما إذا أردنا أن نرجع إلى صوت الواقع في أنفسنا، وأن نحكم عقولنا فلسوف ننتهي إلى أن الشعر ركبتين ضروريين لا بد منهما في كل شعر وهما:

١- النظم الجيد (الشكل) أو (الوزن).

٢- المحتوى الجميل الموحى، المتموج بالظلال الخافتة والإشعاع الغامض الذي تنتشي له النفس دون أن تشخص سر النبوة.

وإنه لمن المؤسف أن كلمة «نظم» قد أصبحت تزدرى في عصرنا وكأنتها إهانة يسبب بها الشاعر، والواقع أنها كلمة جليلة، لا بد لكل شاعر من أن يملك ناصيتها؛ ذلك أن الشاعر المبدع لا بد أن ينطوى على ناظم متمكن بارع وإلا لم يكن شاعراً. والنظم هو المرحلة الأولى في كل شعر، وأما أن هناك أناساً ينظمون شعراً موزوناً يخلو من عبقرية الإبداع ورعشة الموسيقى فإن ذلك لا يهين كلمة «النظم»، إن كل شاعر ناظم بالضرورة، وليس كل ناظم شاعراً؛ وذلك لأن الشعر أعم من النظم، فهو يحتويه دون أن يقتصر عليه. وواقع الأمر أن الناس، بالنسبة للشعر ثلاثة:

١- إنسان يتنوق الشعر ويضطرب له إلا أنه لا يميز الموزون من المختل، وقد يمر على غلط عروضي فلا يدركه. ومن هذا الصنف كثير من الناس.

٢- إنسان ينظم الموزون نظماً متقناً جارياً على قواعد العروض، دون أن تنبض منظوماته بالجمال أو تتفجر بدفء الإبداع. وهذا هو الناظم.

٣- إنسان يحسن النظم ويتقنه حتى ليوجع النشاز سمعه وروحه، وهو فوق ذلك يمتلك موهبة تفجير الموسيقى والسحر فيما ينظم، وهذا هو الشاعر، وهو في هذا الباب في المرتبة الأولى من أصناف الناس.

والذي لا ريب فيه أن الناظمين أناس نوو موهبة وإن لم تكن موهبتهم كاملة، ولذلك ينبغي لنا أن نحترم موهبتهم، وأن نثني عليهم بما يستحقون. نقول هذا ونحن نرى الاتجاه لدى طائفة من الشعراء اليوم إلى احتقار الناظمين والتشنيع عليهم، وإنما الحق أن ينظر هؤلاء الشعراء إلى أنفسهم ليكملوا ما ينقصهم من عدة الناظم ومقدرته، فما قيمة شعر جميل الصور ولكن أوزانه تتعثر بالسقطات؟ إن الناظم الذي يحسن النظم أجدر بإعجابنا، لو أنصفنا، من شاعر لا يحسن النظم؛ ذلك أن الأول، بصفة كونه ناظماً، قد استكمل عدة فنه حين أتقن النظم وضيحط أصوله، وأما الشاعر فإنه، وهو يجهل قواعد النظم، إنما يفتقد جزءاً مهماً من عدة الشاعر؛ لأن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقه الوزن.

هذا مجمل رأينا، والواضح أن أنصار (قصيدة النثر) يخالفوننا فيه، وإنما الوزن، في عرفهم، مجرد شكل خارجي عارض اصطلاح الأقدمين عليه، فلو حذفناه وكتبنا الشعر من دونه لأنقذنا شعرنا من التقليد وجئنا بشيء طريف.

وإننا لنحب أن نسألهم، على ذلك، سؤالاً لعل له عندهم جواباً: ترى إذا استطاع ناثر وشاعر أن يعبرا، كل بأسلوبه الشخصى، عن عين الكمية من الصور والعواطف والأخيلة، فأيهما سيهز السامعين هزاً أشد؟ أيهما سيبحث فيهم مقداراً من النشوة أكبر، وإلى أيهما سيستجيب النوق الإنسانى استجابة أرهف وأحر؟ أما فى رأينا فإن الجواب واضح ويديهى. إن الموزون الطافح بالصور والأخيلة والعواطف سيملك قلوبنا ويهزنا ويثيرنا أكثر من النثرى الطافح بنفس المقدار من الجزئيات؛ وذلك لأن عنصرأً جمالياً جديداً قد أضيف إليه هو الموسيقى والإيقاع.

والسبب المنطقي فى فضيلة الوزن، هو أنه، بطبعه، يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يعطى الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة المهمة. إن الوزن هزة كالسحر تسرى فى مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفى من الموسيقى المهمة، وهو لا يعطى الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبذة فيه أعمق وأكثر إثارة وفطنة، ولذلك كان الشعر مؤثراً بحيث كان القدماء يعولونه ضرباً من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير. وقدماً كان الشعر قرين أصحاب الرؤى والكهان وحتى الأنبياء إلى درجة جعلت القرآن الكريم يبرىء الرسول فى الآية: «وما علمناه الشعر وما ينبغي له».

ولا ريب فى أن النثر، بافتقاره لهذه الموسيقى المؤثرة، بفقد خاصية يتفوق بها الشعر عليه فى إثارة المشاعر ولس القلوب؛ ولذلك كان النثر، فى الغالب، قرين البحث العلمى والدراسة الموضوعية، حتى أصبحنا نصف الشعر الذى لا يطيننا بأنه «نثرى». والحقيقة التى لا مفر لنا من مواجهتها أن الناثر، مهما جهد فى خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعانى، يبقى قاصراً فى اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون. فالوزن فى يد الشاعر قمقم سحرى يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة، وهيئات الناثر أن يستطيع ذلك بنثره. أترى دعاء قصيدة النثر ينكرون أن خواطر محمد الماغوط التى اخترناها تكون أجمل لو نظمت شعراً لا نثرأً؟ نقول ذلك لا لنتنقص من تلك الخواطر وإنما لمجرد أنها كتبت نثرأً وتطاولت إلى أن تسمى نفسها شعراً. وإنما النشوة والموسيقى والدفء من مصاحبات الوزن، فمن رغب فيها فليكن شاعراً وليعرف كيف يرقق معانيه فى قصائد متدفقة. ويعد، فليس يعيب النثر أنه ليس شعراً، وإن الموسيقى ملازمة للشعر لا له. إن تلك هى طبيعة الأشياء، وكل لما خلق له.

وفى وسعنا، ختاماً، أن نلخص تعريف الشعر أنه ليس عاطفة وحسب، وإنما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها، وعلى ذلك فإن قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور فى نثرهم لا يقرب ما يكتبون من الشعر أى تقريب، وإنما جمال ما يكتبون مرتبط بكونه نثراً، ولن يكون شعراً إلا إذا نجحوا فى صياغته شعراً. وتلك موهبة الشاعر نون الناثر، وهو أمر يترك النثر خارجاً مهما قالوا ومهما جهدوا.

وأحب أن أذكر أصحاب الدعوة أخيراً بأنهم، بعد كل ما قالوا وكتبوا وضجوا، ما زالوا هم أنفسهم مضطرين إلى التمييز بين الشعر والنثر. وهذه خزامى صبرى نفسها، فى فقرتها التى اقتبسناها، تحدث عما تسميه (وزناً تقليدياً) -تقصد الشعر- ووزناً غير تقليدى - تقصد النثر - فلا تراها فعلت أكثر من استبدال الكلمتين العربيتين الدالتين: (شعر ونثر) بأصطلاحات معقدة جديدة فيها عموم وغموض. وهل حقاً أن قولهم (وزن تقليدى) أحسن من قولنا (شعر)؟ أم ترى قولهم (وزن غير تقليدى) يصلح اسماً للنثر؟ ولماذا اضطروا إلى التمييز بين الاثنين؟ والواقع الذى لا جدال فيه، أنهم إذا لم يعترفوا بأن الشعر شعر، والنثر نثر، فلا بد أن يعترفوا بأن بينهما فرقاً واضحاً. وهذا يدحر كل مناقشة قد يوردونها. إن هناك شيئاً اسمه الوزن، وهو يفرض عليهم نفسه مهما تجاهلوه.



## القسم الثاني





الباب الأول

في فن الشعر

- هيكل القصيدة

- أساليب التكرار ودلالته



## الفصل الأول

### هيكل القصيدة

إذا كانت مفاهيم النقد الأدبي الحديث ترفض التمييز بين شينين مثل (المضمون) و(الصورة) في الشعر، وتأبى إلا أن تعدهما شيئاً واحداً لا يمكن تجزئته إلى اثنين، فإننا في بحثنا هذا مضطرون -ولو ظاهرياً- إلى أن نعود إلى المفهوم القديم فنجزئ القصيدة إلى عناصرها الخارجية؛ لندرس العلاقات الخفية التي تربط بعض هذه العناصر ببعضها حتى تجعل منها ذلك النسيج الحي المتكامل الذي هو القصيدة. ولعلنا نحتاج إلى أن نذهب أبعد حتى من النظرة الدارجة فلا نكتفى بالتمييز بين المضمون والصورة، وإنما نميز أيضاً بين الصورة الوزنية الموسيقية التي تقوم على الأبيات والأشطر والتفعيلات، والصورة البنائية التي تستند إلى موضوع القصيدة. ومن بون هذا التمييز المبدئي الذي نريده في بداية بحثنا هذا لن نستطيع أن نشخص الأسس النظرية التي يطيعها الشاعر -غير واح- وهو ينظم قصيدته.

وهكذا نجدنا نبدأ بتكسير القصيدة إلى عناصرها الرئيسية التي لا تزيد، في نظرنا، على أربعة:

- ١- الموضوع، وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.
  - ٢- الهيكل، وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.
  - ٣- التفاصيل، وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل.
  - ٤- الوزن، وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل.
- وسوف يلوح لنا، كلما أمعنا في دراسة هذه العناصر مجزأة، أن بينها ترابطاً خفياً لا يمكن فصله، وأن القصيدة ليست إلا هي كلها مجموعة. ومع أننا سنحرص على أن نقول كلمة عابرة عن الموضوع والتفاصيل والوزن، إلا أن هذا البحث مكرس لدراسة الهيكل وحده، والحق أنه أهم عناصر القصيدة، فهو العمود الذي ترتكز إليه العناصر الأخرى كلها.

## الموضوع:

أما الموضوع فهو، من وجهة نظر الفن، أتفه عناصر القصيدة؛ لأنه، فى ذاته، قاصر عن أن يصنع قصيدة، مهما تناول من شئون الحياة. إنه مجرد موضوع خام، فليست فيه خصائص تدل الشاعر على طريقة يعالجه بها، وإنما هو أشبه بطينة فى يد نحاس، يستطيع أن يصنع منها ما يشاء. إن القصيدة ليست كامنة فى الموضوع، وإن كان هذا لا ينفى أن من الممكن أن تصوغ، من أى موضوع، عدداً لا نهاية له من القصائد. وهذا يجعل من الضروري أن نقرر أن الموضوع شيء غير القصيدة، ولا دخل له فى تكوينها.

إن نظرتنا هذه إلى الموضوع تجعل الدعوة الاجتماعية -أو دعوة الالتزام- التى تضحى بها الصحافة منذ سنين- دعوة غير منطقية بالنسبة للشاعر، ذلك أنها تطالب بتحديد ما لا صلة له بالقصيدة، وهو الموضوع، وبذلك تقحم على الشاعر؛ عنصراً غريباً عنه، والواقع أن قيام القصيدة على موضوع اجتماعى شيء لا غبار عليه إطلاقاً، بشرط ألا نعد هذه الاجتماعية فضيلة فنية مميزة تعطى الموضوع شعرية خاصة غير عادية.

وإنما يصبح الموضوع مهماً، ويستحق الالتفات، فى اللحظة التى يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذ ذاك يوجه الهيكل ويمشى معه، وأول شرط فى الموضوع أن يكون واضحاً محدداً، لا كموضوعات تلك القصائد التى تتور وتور فلا يخرج منها القارئ بظائل. ومن هذا الصنف تلك القصائد التى يكون موضوعها عاماً يشمل جوانب واسعة لا حدود لها من الأفكار والتصورات، وهو صنف يتخلص منه الشاعر عندما يضع له عناوين عامة مثل: (خواطر) أو (تأملات) أو (رباعيات) ونحو هذا، مثل هذه القصائد تستند، فى واقع الأمر، إلى عقيدة واهمة من الشاعر فى أن الموضوع وحده يكفى لإنشاء قصيدة، وما دامت القصيدة تعالج أفكاراً مفيدة ذات طلاقة فهى تبرر وجودها تبريراً تاماً. وليس هذا مقبولاً من وجهة نظر الشاعر، وإنما ينبغى أن تكون القصيدة موحدة، مبنية، لا أن تمتلئ بمادة تكفى لإنشاء عشرين قصيدة.

وبخلاصة ما يمكن أن نقول فى الموضوع إن القصيدة ليست موضوعاً وحسب؛ وإنما هى موضوع مبنى فى هيكل.

## الهيكل الجيد وصفاته

لا ريب فى أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها، ووظيفته الكبرى أن يوحدنا ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة، ولابد من الإشارة إلى أن الموضوع الواحد لا يفترض هيكلأ معيناً؛ وإنما يحتمل أن يصاغ فى مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية. ومهما يكن فلا بد لكل هيكل جيد من أن يمتلك أربع صفات عامة هى التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل<sup>(٨٧)</sup>.

أما التماسك فنقصد به أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلا يتناول الشاعر لفظة فى الإطار ويفصلها تفصيلاً يجعل اللفظة التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار. ومثال هذا الخروج على التماسك قصيدة لبدر شاكر السياب عنوانها «حفار القبور»<sup>(٨٨)</sup> تقع فى أربعة مشاهد واضحة كان ينبغي أن ينال كل منها من عناية الشاعر ما يساوى عنايته بغيره، ولكن الشاعر، لسبب ما، تلكأ طويلاً فى المشهد الأول وحل نفسية الحفار فى بضع شديد، ثم تقدم فى عجلة، إلى المشاهد الثلاثة الباقية فأجهز عليها فى غير عناية، ذلك مع أن القصيدة لم تبلغ قمتها العاطفية، ومن ثم قمتها الدراماتيكية، إلا فى المشهد الرابع. وهذا كله قد أدخل بتماسك الهيكل، وضعفها فتفكك وأساء إلى هذه القصيدة التى تمتاز بما فيها من صور وانفعالات وحركة ملموسة يحسها القارئ عبر المشاهد المتلاحقة.

وثانى صفات الهيكل الجيد، الصلابة. ونقصد بها أن يكون هيكل القصيدة العام متميزاً عن التفاصيل التى يستعملها الشاعر للتلوين العاطفى والتمثيل الفكرى، تكبر قيمة هذه الصفة فى الهيكل الهرمى كما سيأتى، والتشبيهات والأحاسيس ينبغي أن تكون تفاصيل سياقية عارضة يحرص الشاعر على كبح جماحها بحيث لاتضيع فيها حدود الخط الأساسى فى الهيكل. ويتضمن هذا أن الصور والعواطف ينبغي ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل، فقد ثبت فى حالات عديدة أن هذه الزيادة المعرقة تفقد القصيدة كثيراً من قيمتها الجمالية. ومن نماذج الإطار الرخو الذى لا يملك مزية الصلابة قصيدة محمود حسن إسماعيل (انتظار)<sup>(٨٩)</sup> التى ضاع إطارها العام فى كثير من الصور الجميلة والتفاصيل، وقد تصيدها الشاعر تصيداً ناسياً الخطأ العامة لقصيدته حتى طغت على الهيكل وطمست معالمه.

أما الكفاءة فنعني بها أن يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن فى داخلها تفاصيلها الضرورية جميعاً دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعد على الفهم، ويتضمن هذا معنيين:

أولهما، أن لغة القصيدة تكون عنصراً أساسياً فى كفاءة الهيكل، فهى أداته الوحيدة، ولذلك ينبغى أن تحتوى على كل ما يحتاج إليه لكي تكون مفهومة، وهذا هو السبب فى نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة فى لغة العصر، ذلك أن هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة فى خارجها، فى القاموس، وهذا، فى صميمه، يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر.

وثانيهما، أن التفاصيل - ونعنى بها التشبيهات والاستعارات والصور - التى يستعملها الشاعر فى القصيدة ينبغى أن تكون واضحة فى حدود القصيدة، لا أن تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتى أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها. وإنما ينبغى أن يعتمد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها لا على شيء فى نفس الشاعر، ولعل معترضاً أن يحتج علينا لأننا نستبعد عن سياق القصيدة كل ما له قيمة ذاتية عند الشاعر. وجوابنا على ذلك أننا لا نمانع فى أن يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية الأثيرة لديه، ولكن على أن يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية تتبع من الهيكل نفسه. والقانون فى هذا أن على الشاعر أن يحتس من الخط بين ما له قيمة فى القصيدة وما له قيمة فى نفسه، فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر، إنها كيان حى يعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التى يخط فيها على الورق، وذلك هو الذى يجعل الشاعر مضطراً إلى أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية فى ذاتها لإبداع قصائد، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية فى خارجها، ولا بد لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو شخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيباً فى داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة.

ولابد لنا أن نشير هنا إلى فشل تلك المحاولات التى يلجأ إليها الشعراء حين يضيفون إلى قصائدهم حواشى وشروحات عن تاريخ الأماكن التى يتغنون بها فى قصيدة ما، فليس أبعد عن روح الشعر من مثل هذا. وذلك، ولا ريب، يجعل أكداً ساء كثيرة من الشعر الوطنى الذى ينظم اليوم عاطلاً من القيمة الفنية؛ لأن الشاعر يعتمد فيه على المعرفة السابقة التى يملكها الجمهور المعاصر عن الأشخاص والأماكن والأحداث، فلا تكون قصيدته إلا هامشاً أو تعليقاً على الأشياء، دون أن تملك فى ذاتها

المستلزمات الكافية لقصيدة حول تلك الأشياء. وأما حين سنتطور حياتنا وتصبح تلك الأحداث معلومات تاريخية ليجتاح إليها جمهور عربى متأخر، فإن نقص تلك القصائد سيظهر وسيفقد مكانتها الفنية. ولذلك ينبغي للشاعر أن يتطلع إلى قصيدته وينسى الجمهور، فإنما التعبير المكتمل إرضاء للحس الفنى المتعطش فى نفس الشاعر مهما كان الجمهور قانعاً ومستعداً للمساحة ومد يد المساعدة. والقصيدة التى تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحاً نثرياً ليست قصيدة جيدة، ولعلها -من وجهة نظر الفن- فشل يعترف به الشاعر نفسه حين يرضى أن يضع لقصيدته حواشى وهوامش.

وأما التعادل، الذى هو آخر صفات الهيكل الجيد فنقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية. وإنما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفى ثابت بينها وبين سياق القصيدة. فإذا كانت القصيدة تتناول موضوعاً ساكناً كالنهر مثلاً فتصفه كما يلوح للشاعر فى لحظة معينة، جات القصيدة تعاقب صور وانفعالات وأفكار متتالية ذات قيمة متساوية. وفى هذه الحالة تكون خاتمة القصيدة أقوى من سائرها حيث يقوم نوع من التعارض الخفى بين البيت الأخير وبقية الأبيات. أما حين تتناول القصيدة حادثاً (أو امتداداً زمنياً، بكلمة أخرى) فإن الحركة تأتى من تعاقب الزمن الذى يستغرقه الحادث ويمر عبر القصيدة أماناً. وفى هذه الحالة تكون الخاتمة متميزة عن سائر القصيدة بأن توقف هذه الحركة عند نقطة منطقية، وهى حالة يقوم فيها التعارض بين الحركة الزمنية فى القصيدة والسكون فى ختامها.

ومن الأساليب التى قد يختتم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الإيقاع والموسيقى كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متساوية الطول رباعية أو أكثر، فيجعل المقطوعة الأخيرة ذات طول مختلف. والقصر أكثر تأثيراً فى هذه الحالة، ومنه قصيدة جميلة لمحمود حسن إسماعيل عنوانها (فاتنتى مع النهر)<sup>(٩٠)</sup> ختم فيها قصيدته ببيتين، بعد مقطوعات أطول بكثير، فكانت خاتمة مؤثرة من أجمل ما يقرأ للشعر من خواتم. وهذا هو المقطع الثالث منها والخاتمة:

سألته: يا ابن الأسى رحمة	فالنوحُ لا يُطربُ سمع الصباحُ
فجرُّكَ رفراف السنا والمنى	فوقك طير عبرى الجناحُ
ما لك لا تلهم غير الأسى	ولا تغنى غير نار الجراحُ؟

فقال: يوماً، ستلاقي هنا  
تبحث عني، فأجبتها مضي  
أنت الذي أسلمته زورقاً  
فمر كالنسيان بي وانطوى  
عذراء من جوار السماء الملاح  
صباك في الدنيا شريد النواح  
في لجة الدنيا لهوج الرياح  
صباحه عني شقياً وراح

\*\*\*

فانتني، سر الهوى سابح  
في زهوة المرج شذى نائم  
في نور عينيك فلا تسالي  
أخشى عليه بقلطة المنجل

ولعل في وسعنا أن نستخلص قانوناً عاماً يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته، ومضمون القانون أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضاً واضحاً بين السياق والخاتمة، فإذا كان السياق هادئاً جعل الخاتمة جهوريةً مججلة وإذا كان السياق متحركاً مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا. وأحسبنا لا نحتاج إلى أن نقول إن الشاعر الحق، كل شاعر، يعرف هذا القانون بفطرته الفنية فلا يحتاج إلى أن يتعلمه أو يفكر فيه وهو ينظم. وقد نظم الشعراء في العصور كلها قصائد ذات خواتم ناجحة، دون أن يحتاجوا إلى أن أجيء اليوم لاستخلص لهم هذه القاعدة. ولكن مهمة النقد تبقى مع ذلك قائمة، والعالم ملوء دائماً بالنظامين ومحترفي الشعر، هؤلاء قلما يعرفون متى ينبغي أن يسكتوا، والمشاهد اليوم أن مئات من القصائد التي تنشرها الصحف تنقصها لمسة الختام وهي تترك في النفس أثراً يشبه العطش، ذلك أنها تثير في أنفسنا توتراً ثم تتركنا لمخالبه دون أن تزيله أو تنتهيه.

والحقيقة أن قراءتنا للقصيدة ليست أقل من معاناة فعلية للتجربة التي مر بها الشاعر، فإذا لم يحسن الشاعر أن يختتمها ذلك الختام الطبيعي كان يخوننا ويلعب بنا ولو دون أن يقصد، وهو في ذلك كمن يسير بنا خطوة خطوة في طريق صاعد المفروض أنه يؤدي بنا إلى غاية، حتى إذا بلغنا نصف الطريق تركنا ونكص راجعاً، إن القصيدة غير الكاملة إسائة إلى القارئ وإيلا لا يبرره شيء، والشاعر، بهذا المعنى، مسئول عن جماعة القراء الذين يلقون إليه قياد أنفسهم، يزرع فيها أفكاره ومشاعره، فأقل ما عليه أن يخرجهم من التوتر العاطفي الذي يوقعهم فيه، وبذلك تكتمل الفعالية التي يمر بها الشاعر والقارئ، يبدأ بيده عبر القصيدة.



## ثلاثة أصناف من الهياكل

لم تزل هناك ملاحظات عن الملامح العامة للهيكل، غير أنني أؤثر أن يرد ذكرها عبر دراستنا التالية لأصناف الهيكل، لكي نتحاشى التكرار، ولقد استخلصت من مراجعة مئات من القصائد العربية قديمها وحديثها أن هيكل القصيدة يقوم على ثلاثة أصناف عامة لكل منها خصائص مميزة ثابتة. ولقد رأيت أن أطلق على هذه الأصناف أسماء، تسهلاً لمهمة النقد الأدبي والبلاغة فكانت كما يلي:

- ١- الهيكل المسطح: وهو الذى يخلو من الحركة والزمن.
- ٢- الهيكل الهرمى: وهو الذى يستند إلى الحركة والزمن.
- ٣- الهيكل الذهني: وهو الذى يشتمل على حركة لا تقتزن بزمن.

واسوف يتضح سبب اختيارى لهذه التسميات حين تدرس هذه الهياكل بالتفصيل.

### أ- الهيكل المسطح

أبسط تعريف لقصائد هذا الهيكل أنها تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، وإنما ينظر إليها الشاعر فى لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجى فى تلك اللحظة وما يترك من أثر فى نفسه، مثال ذلك أن تدور القصيدة حول تمثال أو سفينة أو بركة فلا تصف أحداثاً تعاقبت على هذه الموصوفات، ولا تغييرات جدت عليها خلال زمن ما، وإنما ترسمها كما كانت فى تلك اللحظة التى رآها الشاعر فيها: جامدة ثابتة فى المكان. وفى وسعنا أن نقول إن نظرة الهيكل المسطح هى نظرة ذات ثلاثة أبعاد، على حد تعبير الرياضيين ينقصها البعد الرابع الذى تنشأ عنه الحركة الزمنية، على أن القصيدة التى تخلو من الحركة بشكلها الزمنى لا تستطيع أن تستغنى عن شكل آخر من أشكال الحركة يعوض لها ويبنى كيانها، ومن ثم فإن شاعر الهيكل المسطح يلجأ عادة إلى أساليب أخرى يخلق بها الحركة فيسد الفراغ، وهو يصل إلى ذلك التعويض باستعمال الصور والتشبيهات والعواطف، وبذلك يمد الموضوع الساكن بلون ما من ألوان الحركة. وهكذا نجد أن الشاعر - حين يجد بين يديه موضوعاً جامداً مغلفاً بلحظة واحدة من لحظات الزمن- يلجأ إلى التفجر عاطفياً ويحيط موضوعه بشحنة مشاعر قوية تعطى القصيدة نوعاً من الحكمة المعوضة. ومن هذا التعويض نشأ الشعر

الغنائي الذي اغتنى به الألب القديم. إنها حالة يؤدي فيها سكون الإطار وتسطحه إلى الارتكاز على محور القصيدة أو الموصوف فيها، وحوله يجمع الشاعر سلسلة من الأفكار والعواطف والصور.

ولكى نمثل هذا الهيكل المسطح نستشهد بقصيدة لنزار قباني عنوانها (شباك)<sup>(١)</sup>:

حييت يا شباكها الملقوف بالبنفسج  
أصبحت ديراً للشحارير ومأوى العوسج  
لسورك الرحيم أسراب السنوتو تلتجى  
يا جنة على السحاب غضة التارج  
يا ضاحك الأسرار ذات اللين والترجرج  
يا راية للحب لم تخطر يبال منسج  
أنا لديك، هل تمى همسى وحدو هودجى  
بى لهفة تحصد أصباغ الستار الأهوج  
ألا انفتحت لى فإن الشمس فى توفج  
هل أسرع البلور دون حلمها المموج  
أم أسبق الشمس إلى غطائها المضرج  
أردّه على ذراع طفلة التبرج  
وأجمع الشعر الذى مات من التموج  
يحرسك العبير يا شباكها البنفسجى

إن الشباك، فى هذه القصيدة الجميلة، ساكن، وقد وقف الشاعر أمامه فى لحظة معينة، ذات صبايح وراح يصفه، وقد جاء الامتداد على حساب أفكار الشاعر وتخيلاته عما وراء الشباك من أصباغ الستائر ولين قماشها وشعر الفتاة النائمة ونحو ذلك. إن تعاقب هذه التصورات غير مرتبط ارتباطاً عضوياً، وإنما تقف كل صورة معزولة عن الصور الأخرى حتى نستطيع، إذا أردنا، أن نقدم بيتاً على بيت، وأن نحذف بيتاً هنا وبيتاً هناك دون أن تنقص القصيدة نقصاً مخلّاً، وذلك يرجع إلى كون الهيكل مسطحاً، إنه يتركب من جزئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة. ولو أردنا أن نضع هذا

المضمون في صيغة أخرى قلنا إن القصيدة مستوية، سائبة، غير مشدودة ذلك الشد المحكم الذي نجاه في القصائد التي تصف أحداثاً. إنها قصيدة تقوم على خليط من الأبيات الجميلة، كل بيت فيها منفصل عما حوله، قائم بذاته، ومن مجموعة الأبيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكرة التي وردت في كل بيت، ولا يصعد الشعور إلى قمة. إن العاطفة في القصيدة موزعة بالتساوي على الأبيات، كل بيت، يصف لمسة شعورية جديدة، والإحساس لا يتكاثر في موضع دون موضع، كما أن القوى لا تتجمع لتلتنقى في ذروة متشابكة وإنما تجرى عناصر الموضوع مستقلة مجزأة كما يجرى جدول في أرض منبسطة لا تعلو ولا تتخفض ولا تتخللها غابات كثيفة معرقة. ولهذا نستطيع أن نحذف ما نشاء من أبيات ونقدم ونؤخر دونما حرج.

على أن أبرز خاصية لقصائد الهيكل المسطح أنها مملوءة بالفجوات، فمن السهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة فيها، وهذا لأنها في الأصل أشبه بأرض فضاء ممتدة لا بداية لها ولا نهاية، ولا تختلف جهة فيها عن جهة، إن في وسع الشاعر أن يوصلها إلى ما شاء من الأبيات، والشرط الوحيد أن يشدها شداً ما ويحدث فيها رابطة ولو شكلية. ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال القافية الموحدة، كما يصنع نزار قباني في شعره دائماً؛ وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشد الأبيات المفككة في داخله. والقافية الموحدة عظيمة القوة في القصيدة فهي تلمها وتمنعها من الانفلات منعاً صارماً، ولعل هذا هو السبب في أن أغلب الشعر العربي كان مسطحاً، فقد كانت القافية الموحدة من القوة بحيث أغنت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقوم الترابط فيه على ما هو أعمق من القافية الموحدة.

ويسبب هذا التفكك الطبيعي في القصائد المسطحة تحتاج القصيدة إلى خاتمة شامخة تكون هي الأخرى أشبه بسياج عال يحد البقعة الصغيرة الممتدة وينهيها. إن ترك القصيدة المسطحة غير كاملة يضجر القارئ المرهف ويشعره بأنه لم يخرج بشيء؛ وهذا لأنه يوحي بأن الامتداد لا ينتهي، والذهن الإنساني لا يستريح إلى الامتداد المطلق ويفضل أن ينتهي كل شيء نهاية ما. والواقع أن خاتمة القصيدة تخرجنا من هذا التهادي غير المريح، ومن هذا الاستواء، وتشعرنا بأن التيه قد انتهى إلى حدود ما. وما دامت القصيدة المسطحة بطبيعتها مستوية، تتساوى فيها القيم الشعورية والفكرية للأبيات، فإن الخاتمة ينبغي أن تكون جهورية مجلطة قاطعة بحيث تبرز على سائر

الآبيات وتشعرنا بالانتهاء، ومعنى الجهرية أن يحتوى البيت الأخير على حكم قاطع قوى أو عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة. ومن ذلك، الدعاء اللطيف الذى ختم به نزار قباني قصيدته، فقد ألقاه بلهجة قاطعة وكأنه عبر به عن أعمق أعماق إحساسه نحو الشباك، ومهما يكن فإن البيت الأخير ينبغي أن يكون بارزاً مثيراً ليختم القصيدة. الآبيات وتشعرنا بالانتهاء، ومعنى الجهرية أن يحتوى البيت الأخير على حكم قاطع قوى أو عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة. ومن ذلك، الدعاء اللطيف الذى ختم به نزار قباني قصيدته، فقد ألقاه بلهجة قاطعة وكأنه عبر به عن أعمق أعماق إحساسه نحو الشباك، ومهما يكن فإن البيت الأخير ينبغي أن يكون بارزاً مثيراً ليختم القصيدة. وختام ما ينبغي أن نقوله حول الهيكل المسطح أنه لا يتيح فرصاً لقصيدة طويلة؛ ذلك أن الامتداد المنبسط يضايق، والأوصاف المتتالية تصبح مملة متعبة حين لا تتخللها ذروة عاطفية تثير حماسة القارئ، وذلك هو السبب فى الرتابة التى تلمسها فى بعض قصائد أنور العطار وهى لاتخلو من أبيات مفردة جميلة، غير أن طولها واستواء المستوى العاطفى والتعبيرى فى الآبيات كلها يجعل النغم معطوطاً نون داء، وخير وسيلة للنجاة من مثل هذا المزالق أن تكون القصائد المسطحة قصيرة، وتلك لفظة أدركها نزار قباني بطلوته، فهى تكاد تكون القانون فى شعره كله، لا يخرج عليه إلا حين ينظم قصيدة هرمية الهيكل مثل القصيدة الرائعة الجمال «طوق الياسمين»<sup>(١٧)</sup>.

### القوى الحركية فى القصيدة

رأينا ونحن ندرس «الهيكل المسطح» أن الموضوع الساكن لا يستطيع أن يمد قصيدة بكيان غنى مقبول، وأنه ينبغي، فى الغالب، أن يقوم على عناصر أخرى خارجية كالعواطف والصور لتتجج القصيدة، والواقع أن هذه الشحنة من الصور والمشاعر التى يلمسها الهيكل الساكن إنما هى، فى حقيقة الأمر، صورة من صور الحركة يحاول بها الشاعر - وهو غير واع - أن يدخل عنصر الحركة إلى هيكله لينقذه من الجمود.

إن كل قصيدة جيدة لابد أن تحتوى على عنصر الحركة على صورة ما، وإلا كانت قصيدة رديئة. والشاعر يدرك هذا بإحساسه ويحاول، غير واع، أن يضيف هذا العنصر على قصيدته من إحدى جهاتها، فإذا كانت نقطة الارتكاز فى القصيدة ساكنة كشباك نزار قباني، امتد الهيكل عاطفياً وصورياً، وكان الشاعر - وهو يرى موضوعه

ساکناً- يدرك أنه لا يستطيع أن يصوغ من سكونه شيئاً نابضاً بالحياة، ما لم يضيف إليه امتداداً من نوع ما، فيبدأ بالأقرب وهو الصور والمشار التي توسع نقطة الارتكاز وتجعل نطاقها أكبر وأكثر كثافة.

ولو راجعنا قصيدة «شباك» لرأينا أن هذا الشباك -وهو ساكن- قد اكتسب امتدادات رائعة الحسن بما أضفاه عليه الشاعر من نعوت. إنه يتسع عندما يصفه الشاعر بأنه «ملفوف بالنفسيج» ويتسع ثانية عندما يسميه الشاعر «ديراً للشحارير» وهي صورة تمنح الذهن فرصة لتخيل مجموعة من الشحارير تتطاير وتحط عند الشباك.. وبذلك اتسع أفق الشباك مكانياً حتى شمل المنطقة التي تحيط به، وسرعان ما تتدخل «الستائر» التي تمتد الشباك إلى داخل الغرفة وتصله بكل ما فيها من حياة، وهكذا نرى الشاعر قد جعل الشباك ينبض بالحركة ووصله بأعمق أعماق الحياة المتدفقة حوله.

## ب- الهيكل الهرمي

الفرق الأساسي بين قصائد هذا الهيكل، وقصائد الهيكل المسطح، أن الشاعر هنا يمنح الأشياء بعدها الرابع. بدلاً من أن توصف الأشياء وهي ساكنة، ذات ثلاثة أبعاد، في لحظة واحدة من لحظاتها -كما في الصور- يبدو وكأن الشاعر قد تجرد من الزمن، فراح الماضي والحاضر والمستقبل تبو له كلها واحداً، ومن خلالها يبدو الموصوف متحركاً، متغيراً مؤثراً فيما حوله متأثراً به، وهو عين ما يحدث في الحياة الواقعية حين تسمح للزمن أن يمر على الأشياء، فما من شيء إلا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الأحوال.

ومن هذا يبدو أن نقطة الارتكاز في القصائد الهرمية لابد أن تتضمن «فعلاً» أو «حادثة» لا مجرد شيء جامد يحتل حيزاً من المكان وحسب. وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن، فالأشخاص مثلاً يتبدلون وتتقلب عليهم الأحداث بحيث نجدهم في أول القصيدة يختلفون عنهم في آخرها على وجه ما. والأشياء تتغير قيمتها ومدلولاتها وأماكنها. والزمن ينصرم: فإذا بدأت القصيدة طفولة بطلها انتهت وهو شيخ، وإن رأيناه، في بدايتها، صباح الثلاثاء ختمت القصيدة وهو قد عانى متاعب الأربعاء، وهكذا. وخلال ذلك تتغير المشار فتتد وتضيق وتتسع

كما يرسم لها الشاعر، ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها. وذلك ما يميز الهيكل الهرمي عن سواه.

وفى مثل هذه القصائد، قصائد «الفعل» و«الحادثة» التي تتميز عن قصائد «الأشياء» نجد أن الأحداث تميل إلى أن تتكاثر في مكان من القصيدة نون مكان، فهي تبدأ عادة هادئة العواطف، غير ثائرة، والأشخاص يتحركون بتؤدة، وكأن الشاعر يمر بفترة «العرض» التي يمر بها القصاص، وهم الأول أن يقدم أطراف الموضوع لقارئه، ثم تأتي لحظة تتدفق خلالها المشاعر والأحداث إلى قمة شعورية، «قمة الهرم» فتتجمع القوى التي بدأت فعلها في المرحلة السابقة تجمعاً عنيفاً وتبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر ويحس القارئ أنه إزاء مشكلة فنية إنسانية. وسرعان ما تبدأ النهاية بعد ذلك حين يبدأ الشاعر بفك المشكلة وحل العقدة وتشيت القوى المتجمعة.

ولابد لنا أن نلاحظ هنا أن خاتمة القصائد الهرمية، تمتلك قابلية الانتهاء بسكون. وهو أمر غير ممكن في قصائد الهياكل المسطحة حيث ينبغي أن تكون الخاتمة جهورية على شيء من العلو، وكأن هذه «الجهارة» نوع من الحركة التي تجيء بعد السكون الطويل فتوحى بالانتهاء.

### نموذج للهيكل الهرمي

تصلح قصيدة على محمود طه (التمثال)<sup>(٩٢)</sup> أن تكون نموذجاً ممتازاً للهيكل الهرمي لما تحتوي عليه من بناء مكتمل وصور جميلة ورموز وعاطفة، إنها تكاد تكون أجمل وأكمل قصيدة نظمها هذا الشاعر على الإطلاق، وهي بلا ريب قمة من قمم الشعر العربي الحديث كله؛ ولذلك سنقف عندها وقفة تحليلية مترتبة لندرس ما فيها من أصالة وقوة بناء وجمال. يقول الشاعر في تقديم قصيدته إنها «قصة الأمل الإنساني» وهو بهذا يخبر القارئ أن «التمثال» ليس حقيقياً، وإنما هو رمز للأمل الذي بناه الشاعر، أو تبنيه الإنسانية كلها، فما يلبث الزمن حتى يحطمه تحطيماً، على أن هذا التعريف لا يضيف إلى القصيدة شيئاً، فلوم يصرح به الشاعر لما فقدت القصيدة أي شيء، سواء أكان هذا التمثال هو الحب أم الفن أم الجمال أم السعادة، كانت القصيدة كاملة؛ وذلك لأن نقطة الارتكاز هنا هي التمثال وما يحدث لهذا التمثال متضمن في داخل الهيكل، بحيث تكون القصيدة كاملة حتى ولو كان التمثال تمثالاً حقيقياً. المهم هو أن الزمن قد تعاقب على هذا التمثال في القصيدة، من الليل، إلى الضحى، إلى آلاف

الليالي والأضاحى ابتداء من شباب الشاعر حتى شيخوخته. ولقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر بالحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضاً.

والقصيدة تبدأ في شباب الشاعر فنراه يمضى كل صباح ليصطاد غرائب البر والبحر، فلا يعود إلا مع المساء حاملاً صيده ليلقيه «على قدمي» تمثاله، وهو، في نشوة هذا الشباب المتفجر بالحياة، يصعد إلى النجوم ويهبط إلى أعماق البحر، ويجوب البراري، ويقتحم الضحى في آسيا وأفريقيا، ويجوب عصور التاريخ كل ذلك بحثاً عن الحللى التي يريد أن يتوج بها تمثاله الجميل، ولكن القصيدة لا تنتهى إلا بعد أن يشيب الشاعر فلا يعود يقوى على دفع عادية العواطف والسيول عن تمثاله، ويصبح لا مفر له من أن يقف جامداً مغلوباً ليراه يتحطم وتجرفه الأمواج، وبهذا نجد الزمن قد تحرك خلال أبيات القصيدة حركة سريعة مذهشة افقن الشاعر في أساليب تصويرها وإبرازها، وسوف ندرس فيما يلي القصيدة لنلاحظ وسائل الشاعر في صياغتها وبنائها.

نلاحظ أولاً الحركة في الأبيات الافتتاحية في القصيدة:

أقبل الليل واتخذت طريقى لك.

والنجم مؤنسى ورفيقى

وتوارى النهار

خلف ستار شفقى من الغمام رقيق

مدّ طير المساء فيه جناحاً

كشراع فى جلة من عقيق

نلاحظ أولاً الحركة في الفعل «أقبل» وفي ما توجبه عبارة «واتخذت طريقى لك» حيث نرى الشاعر يسير في طريقه نحو التمثال، ويؤكد الشاعر هذه الصورة بقوله «توارى النهار»، فالفعل «توارى» بطبعه ممطوط، فيه بقاء وانسحاب متريث، وتلك خاصية الأفعال المقيسة على «تفاعل» مثل: تلاشى وتهادى وتمادى، فهي توحى بحركة مرتخية متمهلة. ومن المؤكد أن الشاعر لو استعمل كلمة (غاب) فى مكان (توارى) لما استطاع أن يعطى هذا الأثر.

وينتقل المشهد الغروي إلى الليل الكامل فنرى الشاعر قد انتهى من اجتياز الطريق وبلغ موضع التمثال وراح يخاطبه:  
أيهذا التمثال، ما أنذا جئت لألقاك،

في السكون العميق  
حاملاً من غرائب البر والبحر،  
ومن كل محدث وعريق  
ذاك صيدى الذى أعود به ليلاً  
وأمضى إليه عند الشروق

وأبرز ما يلفت النظر هنا عبارة «أعود به ليلاً» التى كان الفعل فيها مضارعاً، وهو أول مضارع استعمله الشاعر، بعد سلسلة الأفعال الماضية «أقبل، توارى، مدّ، جئت».

والسبب فى استعمال المضارع هنا أن الشاعر يريد أن يوحى بالاستمرارية فى حركة هذه «العودة»، فهو يخرج كل صباح ويعود كل مساء ليصطاد الكنوز ويلقيها على قدمى تمثاله، وفائدة هذه الاستمرارية أنها تمد الزمن وتطيله حتى يشيب الشاعر فى القسم الثانى من القصيدة، وهى فترة عانى الشاعر كثيراً قبل أن يبلغها كما يتضح من الأبيات التالية يخاطب بها الشاعر تمثاله:

بيدى هذه جبلتك، من قلبى  
ومن روث الشباب الأتيق  
كلما شمتُ بارقاً من جمال  
طرتُ فى أثره أشقّ طريقى  
شهد النجم كم أخذت من الروعة عنه  
ومن صفاء البريق  
شهد الطير كم سكبت أغانيه  
على مسميك سكب الرحيق



شهد الكرم كم عصرت جناه  
وملات الكؤوس من إبريقى  
شهد البرّ ما تركت من الغار  
على معطف الربيع الوريق  
شهد البحر

لم أدع فيه من در جدير بمفريقك خليق

إن هذه الأبيات تقدم حركة واسعة، لا فى الزمان وحسب، ولكن فى المكان أيضاً، فى عرض العالم وطوله: إلى النجوم لاقتباس بريقها وروعتها، وإلى الكروم ملء الكؤوس بالعصير لشفتيه، وإلى البحر اصطيداً للؤلؤ والمرجان وكل ما يليق بمفرقه، ومما لا شك فيه أن هذه الحركة المكانية قد استغرقت زماناً طويلاً، وقد قصد الشاعر أن يرينا كيف استنزف شباباه وسعاده فى تنميق تمثاله وتزيينه ومنحه العمق والجمال. وقد أفادت كلمة «كم» إذ أوحى بتعدد «الحدث» مما يقتضى زماناً أطول وأبطأ، ثم تاتى، بعد ذلك، الطبيعة بقاتباتها وجبالها ووديانها وممالكها وقاراتها وتواريخها فيمضى الشاعر يلفها حول تمثاله العجيب:

ولقد حير الطبيعة إسرائي لها

كل ليلة وطروى

واقتحامى الضحى عليها

كرأح أسبوى أو صائد إفريقى

أو إله مجنح يترأى

فى خيالات شاعر إفريقى

فى هذه الأبيات نجد الشاعر ما زال يذرع العالم والزمن من أجل تمثاله، وقد استعمل لفظي «الإسراء» و«الطروق» وهما فعلاَن يدلان على الزمن. وجعل الشاعر إسراعه «كل ليلة» وجعل اقتحامه الضحى تارة على صورة راع من رعاة آسيا وتارة على صورة صياد من إفريقيّا، ثم رجع بالزمن إلى الوراء أكثر من عشرين قرناً فاتخذ هيئة شاعر إفريقى تتراعى له خيالات الآلهة القدماء.

إلى هنا انتهى الشاعر من مرحلة «العرض» فأحاط القارئُ بظروف تجربته الإنسانية. وقد رأينا أن العاطفة كانت متكافئة في الأبيات، فلم تتركز في مكان خاص، وإنما تحركت في الزمن في خطوات دائبة مستمرة متشابهة في سرعتها وسعتها. وكان المقصد في كل بيت أن يصفى الشاعر صورة جديدة من جهده ومتاعبه، في خلق هذا التمثال وتزيينه وتخليده. وفجأة يبدأ الشعور بالتمعن والاندفاع نحو قمة عاطفية يوجي بها جو القصيدة وكأنه ينذر بعاصفة رهيبة. وتظهر بواير هذا في خطاب يوجهه الشاعر المجهد إلى «الطبيعة»:

قلت: لاتبجى! فما أنا إلا

شبح لجّ في الحفاء الوثيق

أنا، يا أمّ، صانع الأمل الضاحك

في صورة الغد المرموق

صفته صرخ خالتي بعشق الفنّ

ويسمو لكل معنى دقيق

وتنظرته حياة،

فأعياني ديب الحياة في مخلوقي

كلّ يوم أقول: في الغد. لكن

لست ألقاه في غد بالمفيع

ضاح عمرى، وما بلغت طريقى

وشكا القلب من عذاب وضيق

الفعل «تنتظر» أكثف من الفعل «انتظر» ويوجي بفترة انتظار أطول وأمرّ. وهذه هي حالة الشاعر الذي أضاع عمره في صنع تمثاله الغد أملاً بأن تدبّ فيه الحياة، وقد طال به انتظاره، وعبث به الأمل، وبدأ يتثقل عليه. وقد راحت طلائع اليأس الأخير تلوح إذ اقترب الشاعر من الشيخوخة، ولذلك يبعث صرخته الدامية:

ضاح عمرى... وما بلغت طريقى...

ولابد لنا أن ننتبه إلى الفرق الواضح في كثافة الشعور بين الأبيات الثلاثة

الأولى، والثالثة الأخيرة، ففي وسعنا أن نجزم بأنه أكتف في الأخيرة. إلا أننا لو أردنا الدقة لقلنا أن هذه الكثافة تزداد بنسبة شبه ثابتة كلما تقدمنا في الأبيات. ففي البيت الأول يصف الشاعر نفسه بأنه شبيح وثيق الخفاء وهذا يكاد يخلو من الانفعال وكأن الشاعر يحس أن عليه أن يقدم نفسه لأمه الطبيعة بهنوء. إلا أنه في البيت الثاني يبدأ بتفصيل أمره قائلاً إنه «صانع الأمل الضاحك» ويعرضه هذا إلى بداية الانفعال فيصرخ في البيت الثالث:

صغته صوغ خالق يعشق الفنّ

ويسمو لكل معنىً دقيق

وفي هذا أول بوادر الشكوى، فهو يذكر الطبيعة بأنه قد «جهد» في خلق تمثاله كما يجهد فنان أصيل. ولهذا التذكير دلالة النفسية التي تنتز بما بعدها. وسرعان ما يشتد انفعال الشاعر فيبرز بوضوح في الأبيات الثلاثة التالية حيث يشكو طول انتظاره وعدم دبيب الحياة في ذلك التمثال، ويبلغ الشعور درجة المرارة في قوله:

كل يوم أقول: في الغد

لكن لست ألقاهُ في غدٍ بالمُتيق

ويصل إلى درجة اليأس حين يتأدى:

ضاع عمري، وما بلغت طريقى

وشكا القلب من عذابٍ وضيقٍ

وبعد هذه الصرخة اليائسة تبدأ «القصيدة فيتركز الشعور في مشهد العاصفة التي يرمز بها الشاعر إلى فترة الشيخوخة في حياة الفنان. وسنكتفي هنا بنسخ الأبيات التي تتوب عنا في الحديث عن نفسها:

معبدى، معبدى، دجا الليل إلا

رعشة الضوء في السراج الخفوق

زأرت حولك العواصفُ لما

قهقه الرعد لالتماع البروق

لطمت في الدجى نوافلك الصمّ

ودقت بكل سيلٍ دفوق  
يا لتمثالي الجميل احتواه  
ساربُ الماء كالشهيد الغريق  
لم أعد ذلك القوى فأحميه  
من الويل والبلاء للمحيق  
ليلتى، ليلتى، جنيت من الأثام  
حتى حُمِلت ما لم تطيق  
فاطربى وأشرى صباية كأسٍ  
خمرها سال من صميم عروقي

هنا تبلغ المأساة قمّتها، فبعد أن شاركنا الشاعر فى صنع تمثاله وجبنا معه  
العالم لتزيينه، وقفنا معه نشهد تحطمه، فى سورة العاصفة الرهيبة، وانجرافه فى  
تيارات الماء السارية. وتتبع صرخة «الخالق» المدحور أهد وأمر من أية صرخة سابقة:

لم أعد ذلك القوى فأحميه  
من الويل والبلاء للمحيق

ونحس أننا هنا بإزاء القمة نفسها، وقد تجمعت قوى الشعور والحياة لتخلق هذه  
القمة، فلا بد أن تبدأ القوى بالانخفاض بعدها. ويجيء البيتان التاليان مصداقاً، فالفنان  
قد استسلم وانهزم وهو يدعو ليلته المخيفة إلى أن تسكر من دمه.

وتسرع القوى العاطفية بعد ذلك إلى الانحلال والتشتت، وتبدأ النهاية، وقد  
أتمها الشاعر فى سبعة أبيات بديعة الجمال:

مرّ نور الضحى على آدمى مطرقٍ  
فى اختلاجة المصعوق  
فى يديه حطامة الأمل الذاهب  
فى ميعة الصبا الموموق  
واجماً، أطبق الأسى شفّيته

غير صوت، عبر الحياة، طليق  
صاح بالشمس: لا يرُك عذابي  
فاسكى النار فى دمي وأريقى  
نارك المشتهاة أندى على القلب  
وأحنى من القواد الشقيق  
فخذى الجسم حفنة من رماد  
وخذى الروح شعلة من حريق  
جنّ قلبى فما يرى دمه القانى  
على خنجر القضاء الرقيق

إن هذا المشهد يمتلك كل خصائص النهاية الجيدة لهيكل هرمى، فبعد الحركة العنيفة التى دار بنا الشاعر خلالها فى رحاب القرون ومجاهل العالم، ويعد مشهد العاصفة الجنوبية وهى تزار وتلطم النواذ وتتدفق سيولها محطمة مدمرة جارفة، بعد تلك الحركة وهذه الضجة، يهدأ كل شيء فجأة، ويطلع الضحى.. وفى الضوء يبرز المشهد الأليم فنرى الشاعر مختلجاً، مصعوقاً، واجماً، صامتاً، وبين يديه بقايا تمثاله المحطم. وتتلاشى القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تخبو فى آخر تأوهات الفنان وهو يتوسل إلى الشمس أن تسكب نارها فى دمه دونما رافة ولا شفقة.

هذا التلاشى والوجوم والصمت هو عنصر السكون فى خاتمة هذه القصيدة الحركية الفذة ذات الهيكل الهرمى المحكم.

ولابد لنا، قبل أن ننتهى من دراسة الهيكل فى هذه القصيدة، أن نشير إلى أسلوب لفظى استعمله الشاعر فى ربط القصيدة وشدها إلى بعضها داخل إطار، ذلك أن القصيدة تقع فى قسمين رئيسيين، ينتهى أولهما بهذا البيت:

ضاح عمرى وما بلغت طريقى  
وشكا القلب من عذاب وضيق

وما بعده هو القسم الثانى. ولو دققنا النظر لوجدنا أن الشاعر قد استعمل فى القسم الأول لفظتين كررهما فى القسم الثانى، وهما «الليل» و«الضحى». وقد كان هذا

التكرار نافعاً في المقارنة بين حالتين: ففي القسم الأول كان الليل هو الوقت الذي يلتقي فيه الشاعر بتمثاله، منتصراً، حاملاً إليه غرائب البر والبحر، وكان الضحى مغلوباً، فالشاعر -كما يخبرنا- «يقتحم الضحى». أما في القسم الثاني فقد انعكست الحالة انعكاساً مؤلماً فما يكاد الليل يهبط حتى تزار العاصفة وتلعثم النوافذ وتحطم التمثال. ونسمع الشاعر المدحور ينادى صارخاً:

ليلتي، ليلتي، جنيت من الأثام

حتى حملت ما لم تطيقي

فاطربي. وأشرى صباية كأس

خمرها سال من صميم عروقي

أما «الضحى» فهو هذه المرة، يمر على إنسان محطم انقطعت علاقته بذلك «المقتحم» القديم الغلاب يزهو وشبابه وانتصاره. وهكذا استعان الشاعر بالليل والضحى في خلق هذا التضاد الفني الذي يسرُّ المقارنة وكثُف جو القصيدة وأحكم بناها.

وقد جاءت في هذه القصيدة صور أخرى من المقارنة غير المباشرة، فالشاعر في القسم الأول، قد سمى نفسه «خالقاً»، أما في القسم الثاني فهو ليس إلا «أدمياً» وقد ساعد ذلك في تكثيف الجو النفسي لهذه القصيدة الرائعة.

### ج- الهيكل الذهني

رأينا أن هيكل القصيدة ليس إلا الأسلوب الذي يدخل به الشاعر الحركة في قصيدته، فعندما كان الهيكل مسطحاً والارتكاز ساكناً عوض الشاعر بالعواطف والصور عن هذا السكون، وعندما كان الهيكل هرمياً والارتكاز متحركاً لم يحتج الشاعر إلى أى تعويض. ونحن الآن بإزاء النوع الثالث الذي سنسميه بالإطار الذهني. ونحن نعرّض عنه النوعين الآخرين لأنه يقدم عنصر الحركة على أسلوب فكري، فبدلاً من أن يستغرق التحرك زماناً، كما في قصيدة «التمثال» نجد الحركة لاتستغرق أى زمن لأنها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري، لا وصف حدث يستغرق زماناً. وأكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحتوى على فكرة يناقشها الشاعر

بالأمثلة المتلاحقة. وهذا نوع من الشعر يكثر في شعر شعراء المهجر جبران ونعيمة وأبى ماضى.

ونموذج هذا الهيكل قصيدة العنقاء<sup>(٩٤)</sup> لإيليا أبى ماضى. وقد رمز الشاعر بالعنقاء إلى السعادة - كما يلوح - ومن ثم بقي يسأل عنها ويبحث لعله يعثر عليها. التمسها أولاً فى الطبيعة، ثم فى القصور، ثم فى الزهد، ثم فى الأحلام، ولكنه لم يصادفها، وبعد فوات الأوان أدرك أنها كانت معه طوال الوقت وهو لا يدري. وتتجلى الحركة الذهنية فى الانتقال من الطبيعة إلى القصور، إلى الزهد، وهكذا؛ ذلك أن هذه ليست حركة فى الزمن، ولا هى حركة فى المكان، وإنما قصد الشاعر أن يوازن بين مختلف منافع السعادة موازنة ذهنية فيمر بكل منها ويستعرض الإمكانيات لينتهى إلى أن السعادة إنما تتبع من نفس الإنسان لا من خارجها. وهكذا نرى أن التابع الزمنى ليس مقصوداً هنا، والدليل أننا نستطيع أن نقدم البحث فى الأحلام، على البحث فى القصور أو الصوامع دون أن تضطرب القصيدة أو يتغير مدلولها العام. وهذا ما لا يمكن أن نصنعه فى قصيدة (التمثال) حيث كان الإلحاح على التسلسل الزمانى جزءاً ضرورياً من كيان القصيدة ومدلولها، وذلك نميز بين الهيكلين هذا التمييز التام: فالهيكل الهرمى يدخل الزمن فى كيان القصيدة، فى حين لا يحتاج الهيكل الذهنى إلى أن يحيا فى زمان.

مثال عليه: ومع ذلك فالهيكل الذهنى ليس ساكناً وإنما هو هيكل حركى، ينتقل فيه الذهن من فكرة إلى فكرة خارج حدود الزمن. لناخذ مثلاً قصيدة «أنت وأنا»<sup>(٩٥)</sup> لأمجد الطرابلسى، وهى نموذج جيد للهيكل الذهنى، يقول الشاعر:

أما رأيتِ الليلة الخالكة

تجلى دجاءها البرقة الساطعة

والطفلة المشرقة الضاحكة

تحرزها لمبتها الضائعة

فإننى الليلة يا برقتى

وإننى الطفلة يا لمبتى

يا فرحتى أنتِ ويا دمتى

أن تجدى الناسك في ديره  
تهزه نغمة أرغنه  
والفاجر العريبد في سكره  
ترعشه النظرة من دته  
فلئننى الناسك يا نغمتى  
ولئننى السكران يا خمرتى  
يا سقرى أنت ويا جتى  
أما رأيت الشاعر السادر  
يقدّس الحسن على سبحته  
والأهوج المضطرم الفائرا  
تهيج الأجساد من نهمة  
فلئننى الشاعر يا سبحتى  
ولئننى الأهوج يا نهمتى  
يا جسدى أنت ويا فكرتى  
إن تجدى المبتهل المؤمنا  
يصبو إلى الحورية الطاهرة  
والمالجن المستهتر الأرعنا  
يستعذب السمّ من العاهره  
فلئننى المبتهل المؤمن  
ولئننى المستهتر الأرعن  
دليلتى أنت وهورتى

الفكرة الأساسية في هذه القصيدة أن الشاعر يرى في حبيبته الحياة كلها على اختلاف أحاسيسها، وتقلب أهوائها. وقد عبّر عن هذه الفكرة بأن أدخل حركة ذهنية في القصيدة، فراح ينقل ذهن القارئ بين المظاهر المتعددة للفكرة لئلا يحتاج إلى



استعمال الزمن، فقال فى المقطوعة الأولى إن إحساسه تجاه هذه الفتاة يتضمن المتعاكسين من العواطف: الفرح والحزن، وفى المقطوعة الثانية تحدث عن عنصر الخير والشر فى هذا الحب. وفى المقطوعة الثالثة ركز الفكرة حول الجسد والجمال الفكرى، وكانت المقطوعة الأخيرة شبه ختام إذ قال للحبيبة إنها فى الوقت نفسه «دليلته»<sup>(٩٦)</sup> وحيوريتها، فهى تجمع فى ذاتها الإيمان والمجون معاً.

إن الهيكل هنا غير هرمى، فمن الممكن أن ننقل مقطوعة مكان أخرى دون أن تمس القصيدة، وهذا لأن الحركة كانت ذهنية خارجية، ولم يتدخل فيها الزمن لتكون هناك عقدة ذات سياق تسلسلى يمنع من التقديم والتأخير.

والخاتمة فى الهيكل الذهنى تستدعى شيئاً من البروز والجهورية، فقلما تتلاشى هذه الهياكل فى سكون، لظواهرها من عنصر الزمن. ولكن جهورية الختام فى الهيكل الذهنى نوع خاص يختلف عن جهوريتها فى الهيكل المسطح. فبينما يستطيع الشاعر هناك أن يختم القصيدة بأية عبارة قاطعة حادة قوية المعنى، تجده فى الهيكل الذهنى يحتاج إلى أن يختتمها بحكم عام ينهى المشكلة الفكرية التى أثارها، وذلك بإحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلها. وهكذا وجدنا إيليا أبا ماضى، بعد البحث عن عنقائه فى الطبيعة والقصور والصوامع والأحلام، يختتم القصيدة بموازنة عامة يخبر فيها القارئ أن السعادة تنبع من نفس الإنسان لا مما حوله. ومن دون هذه الموازنة تبقى قصائد هذا النوع من الهيكل ناقصة بحيث تترك فى نفس القارئ إحساساً بما يسمى فى علم النفس بالفعالية الناقصة. ولعل قصيدة أمجد الطرابلسى تفتقد مقطعاً ختامياً ينتهى بالقارئ إلى فكرة أعم تخرج القصيدة من صيغتها الغنائية الحالية، فهى تكاد تكون -بمقاطعتها كلها- صورة لفكرة واحدة هى اجتماع المتعارضات كلها فى هذه الفتاة التى يحبها الشاعر. وقد يكون الشاعر تعمد التخلص من مازق الختام بتغييره الصيغة اللفظية التى ختم بها المقاطع الثلاثة السابقة:

يا فرحتى أنت ويا دمتى

يا سقرى أنت ويا جتى

يا جسدى أنت ويا فكرتى

فقد خرج عنها إلى هذا:

دليلتى أنت وحيوريتى

غير أن هذا، في الواقع، ليس من القوة بحيث يختم قصيدة ذات هيكل ذهني.  
إلا إذا أردنا أن نعتبرها أغنية حلوة تحاول التعبير عن المعنى الواحد في مقاطع  
متتالية، وليس لنا أن نطلب الفكرة فيها.

## الفصل الثانى

### أساليب التكرار فى الشعر

على الرغم من أن التكرار كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى، وقد ورد فى الشعر العربى بين الحين والحين، إلا أنه فى الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا فى عصرنا. وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن، عدواً خلالها التكرار، فى بعض صورهِ، لونهاً من ألوان التجديد فى الشعر. ومن المؤكد أن الاتجاه نحو هذا الأسلوب التعبيرى ما زال فى أطراد بحيث يصح أن نرقبه، ونقف منه موقفأً يقطأً. أقول هذا، لا لأننى أعده أسلوباً رديئاً، فهذا بعيد عن رأيى، وإنما لأنه -حين يعد أسلوباً سهلاً- يستطيع أن يردى شعر أى شاعر إلى هاوية.

ذلك أن أسلوب التكرار يحتوى على كل ما يتضمنه أى أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية. إنه فى الشعر مثله فى لغة الكلام، يستطيع أن يغنى المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه فى موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التى يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوى والموهبة والأصالة.

والقاعدة الأولية فى التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغى أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد نوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً يتفر منه السمع، إلا إذا كان الغرض من ذلك «درامياً»، يتعلق بهيكل القصيدة العام، وستوضح نماذج الشعر التى اخترتها ما أقصد بهذا، كما أن البحث لن يخلو من نماذج للتكرار الردى، الذى يصدم الحس الجمالى ويخرج من الغرض الذى ينبغى أن يقصد إليه أى تكرار.

ولعل أبسط ألوان التكرار، تكرار كلمة واحدة فى أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية فى قصيدة، وهو لون شائع فى شعرنا المعاصر، يتكىء إليه أحياناً صغار الشعراء فى محاولتهم تهينة الجو الموسيقى لقصائدهم الرديئة، حتى كثرت القصائد

التي يبدأ كل بيت فيها بالفاظ مثل «أنت» و«تعالى» و«هنا» ونحوها . ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدى شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله، لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة، فإن كان مبتدلاً، رديئاً، سقطت القصيدة، وإلا فهي في مستوى قصيدة الهمشوى «إلى جتا الغاتنة» وهذا نموذج منها:

أنت كوخٌ معشوشبٌ فى رِيةٍ  
مُقمَر الصمت، سرمدى الخيالِ  
نَعَسَتْ رُوحى الكليلةُ نشوى  
فيه، تَرعى فجريّ هذا الجمالِ  
أنت صمتٌ مخيمٌ قفضاءً  
فظلامٌ مكوكبٌ فنهارُ  
فهمودٌ تدبّ فيه حياةٌ  
ويغنى فى فجرها التوبهارُ  
أنت كل الحياة، أنت كيانى  
أنت رُوحى أبصرتها فى سباتى  
أنت وَحْىى مجسداً، أنت لحنى  
يا سماءً على سماءِ حياتى (٩٧)

والملاحظ أن كثيراً مما كتب المعاصرون من هذا اللون ردىء تغلب عليه اللفظية، وعلّة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبيل التعبير، فيلجئون إلى التكرار؛ التماساً لموسيقى يحسبون أنه يضيفها أو تشبيهاً بشاعر كبير، أو ملئاً لفراغ. ومن النماذج المبتكرة تكرر كلمة «نسيت» فى قصيدة «نهر النسيان» لمحمود حسن إسماعيل، فهذا تكرر يتعلق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام، وهو أحد الأسباب التى تجعلنا نعدّه تكراراً ناجحاً غير لفظى، كما نعد القصيدة نفسها واحدة من أجمل ما نظم شعراؤنا المعاصرون. ولعل من المناسب أن أقتطف نموذجاً من القصيدة ليلاحظ القارئ العناية الكبيرة التى صيها الشاعر على ما يلى لفظة «نسيت» فى كل بيت، وهو سر جمال التكرار ونجاحه:

من «نهر النسيان»<sup>(٩٨)</sup>

ونسيتُ الأنسامُ تنقلُ في المرجِ صلاةُ الطيور للغدران  
ونسيتُ النجومُ وهى على الأفقِ نشيدُ مبعثر الأوزان  
ونسيتُ الريحُ وهو نديمُ الشعرِ والطيَرِ والهوى والأمانى  
ونسيتُ الخريفُ وهو صبا مات فسجتهُ شيةُ الأغصان  
ونسيتُ الظلامُ وهو أسى الأرضِ وتابوتُ شجوها الحيران  
ونسيتُ الأكواخُ وهى قلوبُ دامياتِ تلغفتُ بالدخان  
ونسيتُ القصورُ وهى قبورُ ضاحكاتِ البلى من البهتانِ

هذا نموذج يتوافر فيه الشرطان، فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق: وما بعده قد لقي عناية الشاعر الكاملة.

\*\*\*

يلى تكرار الكلمة تكرار العبارة، وهو أقل فى شعرنا المعاصر، وتكثر نماذجها فى الشعر الجاهلى ومنه فى شعر المهلهل:

ذهب الصلحُ أو تردّوا كليياً      أو تحلوا على الحكومة حلاً  
ذهب الصلحُ أو تردّوا كليياً      أو أذيق الغداة شيبان نُكُلا  
ذهب الصلحُ أو تردّوا كليياً      أو تنال العدة هوناً وذلاً

وقد كرر المهلهل عبارة «على أن ليس عدلاً من كليب» فى قصيدة أخرى أكثر من عشرين مرة على رواية أبى هلال العسكري. وأشهر من هذا تكراره لعبارة «قرّياً مربط المشهر منى» ويقصد بالمشهر فرسه وهو يستدعى بذلك إيداناً بعزمه على الحرب، ورداً منه على قصيدة الحارث بن عباد التى استدعى فيها فرسه «النعام» مكرراً عبارة:

قرّبا مربط النعام منى

ولا يخفى أن للتكرار فى هذه المواضع كلها علاقة كجسيمة بظروف الشاعر النفسية، وطبيعة حياته البدوية، ولا شك فى أنه كان يلاحظ أن التكرار يثير الحماسة فى صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال، ومن ثم استعمله.

وأحد النماذج المألوفة لهذا التكرار في عصرنا، تكرار بيت كامل من الشعر، في ختام المقطوعة، وقصيدة ميخائيل نعيمة «الطمانينة» مثال ناجح له:

سقف بيتى حديد	ركن بيتى حجر
فاعصفى يا رياح	وانتحب يا شجر
واسبحى يا غيوم	واهطلسى بالمطر
واقصفى يا عرود	لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد	ركن بيتى حجر

\*\*\*

من سراجى الضئيل	أستمد البصر
كلما الليل جاء	والظلام انتشر
وإذا الفجر مات	والنهار انتحر
فاختفى يا نجوم	وانطفئ يا قمر
من سراجى الضئيل	أستمد البصر <sup>(٩٩)</sup>

ونلاحظ أن هذا اللون من التكرار لا ينجح في القصائد التى تقدم فكرة عامة لايمكن تقطيعها، لأن البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة فى ختام عبارة تم معناها، ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهئ لمقطع جديد. وقد رأينا أن قصيدة ميخائيل نعيمة تقدم نماذج فرعية لمعنى الطمانينة العام، وقد وقفت كل مقطوعة نفسها على نموذج فرعى واحد انتهت عنده، وهذا هو سر نجاح التكرار فى القصيدة. ويفشل هذا التكرار فى القصائد التى تتسلسل معانيها تسلسلاً لا داعى فيه للتقطع. ومن نماذجه قصيدة عنوانها «سجين» ليدر شاكرا السياب، يبدو التكرار فى ختام كل مقطع منها صادمًا يعوق التسلسل، ويوقفه دون داع، وهذان مقطعان منها:

ذراعاً أبى تلقىان الظلال	على روحى المستهام الغريب
ذراعاً أبى والسراج الحزين	يطاردنى فى ارتعاش رتيب
وحقّت بى الأوجه الجائحات	حيارى فيا للجدار الرهيب
ذراعاً أبى تلقىان الظلال	على روحى المستهام الغريب

وطال انتظاري.. كأن الزمان  
وعيناي ملء الشمال البعيد  
وتأتى النقاء الثرى بالسما  
على الآل فى نائيات القفار  
وطال انتظاري كأن الزمان  
تلاشى فلم يبقَ إلا انتظاراً (١٠٠)

التكرار هنا يبدو تلويناً مجرداً ليس له داع، وهو يوقف الانسياب الشعورى للقصيد التى تملك كسائر قصائد هذا الشاعر وحدة محببة يؤسفنا أن نتعثر لاهته فى ختام كل مقطع. وقد كان موضع التكرار هنا - رغم تسلسل القصيدة وطبيعتها التى لاتقبل التقطيع - يمكن أن يتحسن لو عنى الشاعر بأن يجعل البيت الثالث فى المقطوعة يقضى بمعناه إلى البيت الرابع المكرر، كما فى مقطوعات ميخائيل نعيمة، فإذا ذاك يمتلك التكرار سبباً واحداً يبرر وجوده فى قصيدة لاتحتاج إليه إطلاقاً.

ومن هذا اللون من التكرار، ما يكرر الشاعر فيه كلمة أو عبارة معينة فى ختام مقطوعات القصيدة جميعاً، وهو لون شائع مثاله تكرار إيليا أبى ماضى لعبارة «لست أدري» فى قصيدة الطلاسم المشهورة، وتكرار على محمود طه لعبارة «اسقنا من خمرة الرين اسقنا» فى قصيدة «خمرة نهر الرين» وشرط هذا النوع من التكرار أن يوجد القصيدة فى اتجاه يقصده الشاعر، وإلا كان زيادة لا غرض لها.

\*\*\*

ثم ننتقل إلى تكرار المقطع كاملاً، وهو تكرار يخضع لشروط تكرار البيت عينها، أعنى إيقاف المعنى لبدء معنى جديد. ومن أمثله قصيدة «الصباح الجديد» لأبى القاسم الشابى وقد كرر المقطع التالى أكثر من مرة.

اسكنى يا رياح واسكنى يا شجون  
مات عهد النواح وزمان الجنون  
وأطل الصباح من وراء القرون (١٠١)

ومع أن هذا التكرار لم يضر بالقصيدة، إلا أنه لم يفدها كثيراً. وربما كان أجمل لو حذفه الشاعر، فالقصيدة، من دونه، لاتخسر شيئاً.

ويلاحظ أن هذا التكرار المقطعى يحتاج إلى وعى كبير من الشاعر، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل. وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعتمد الشاعر إلى

إدخال تغيير لطيف على المقطع المكرر. والتفسير السايكولوجي لجمال هذا التغيير، أن القارئ، وقد مر به هذا المقطع، يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة، وهو، بطبيعة الحال، يتوقع توقعاً غير واع أن يجده كما مر به تماماً. ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لوناً جديداً. ولا نجد في ما بين يدي من الدواوين نموذجاً لهذا التكرار باستثناء قصيدتي «الجرح الغاضب» التي نشرت في مجموعتي «شظايا ورماد»، فإن المقطع الأخير من هذه القصيدة تكرر لمقطع سابق.

ويهمني أن أشير إلى أن التكرار في قصيدة «الجرح الغاضب» على الرغم من ألوانه المختلفة عن ألوان المقطع الأصلي، لا يدخل على هيكل القصيدة المعنوية تغييراً، وإنما يؤكد لا أكثر - فهو تكرار بياني (كما سنشرح في البحث التالي). والخطوة التالية التي يمكن أن يخطوها الشاعر في هذا التكرار المقطعي، أن يقيم هيكل المعنى في القصيدة على التلوين الذي يدخله، بالصورة التي بينتها، على المقطع الأصلي الذي يكرره، والنموذج الذي أحبه وأريد تقديمه للقارئ قصيدة بديعة لأمجد الطرابلسي قرأتها في مجلة «الرسالة» منذ سنين وعنوانها «احترق.. احترق» أنقلها هنا كاملة:

لا تقف يا قطار      لا تهن يا خفق

نخلات الديار      من وراء البحار

لمعت في الأفق

ويك لا تحترق

قد بلغنا الفناء      بعد كد المسير

ليس دون اللقاء      بعد هذا المساء

غير بعض العصور

ويحار تمور

سر بنا سرينا      في الدجى يا أمل

الهوى ناينا      والدى غاينا

يا هنا من وصل

بعد فوت الأجل



قف بنا يا قطار واسترح يا خفق  
بيننا والديار غمرات البحار

وظلام الألق

احترق.. احترق..

ألا يتعلق التكرار هنا تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام بحيث يستحيل حذفه دون أن تنهار القصيدة؟ ذلك أن القصيدة -وهي غامضة، صوفية الإحساس، عنى الشاعر فيها يرسم الجو، أكثر مما عنى بتقديم المعنى مفروفاً، مرتبطاً، متسلسلاً- تبدأ بالأمل فى العودة إلى الديار، ذلك الأمل الذى يغذيه لمعان خيل الديار من وراء البحار، ثم يتذكر الشاعر الزمن والموت وطبيعة الأمل الزئبقية، ويتسع فى ذهنه مدلول الديار فيتحول إلى ما هو أعمق من الأرض وأبعد، وإذ ذاك يرسل صرخته الأخيرة:

«قف بنا يا قطار». وبالتوين اللفظى الذى أدخله الشاعر فى المقطع المكرر تغير اتجاه المعنى فى القصيدة كلياً، فاستحالت «لا تحترق» التى جاءت فى أول القصيدة إلى «احترق، احترق» التى ختمتها. وكانت هذه مقارنة صامتة بين حس الأمل فى المقطع الأصلي، وحس اليأس فى المقطع المكرر. وقد كان الشاعر فناناً وهو يختار «احترق، احترق» عنواناً؛ لأنها كما رأينا، ملخص الصراع كله، وإليه تركزت القصيدة.

وتجربنى هذه القصيدة التى اختتمها الشاعر بالتكرار إلى الوقوف لحظة عند قضية اختتام القصائد بتكرار مقاطع سابقة منها، وهو أسلوب غير نادر فى شعرنا اليوم. فى الواقع أن كثيراً من هذه الخواتيم تجيء غاية فى الرداءة؛ والسبب أن بعض الشعراء الضعفاء يلجئون إلى التكرار تهرباً من اختتام القصيدة اختتاماً طبيعياً، ومن طبيعة التكرار أنه يوحى بانتهاء القصيدة وبذلك يستطيع أن يخدع القارئ العادى. على أن العيب الفنى لا يفوت على قارئ متفوق يتحسس جمال التكرار ويدرك سر البلاغة فيه. وسأختار لهذا التكرار المضلل نموذجاً لشاعر نؤمن بشاعريته -غلا خير فى أمثلة نقتطفها من شعراء لا قيمة لهم- قصيدة «الكوخ» من ديوان «أغاني الكوخ» الصادر سنة ١٩٣٤ لمحمود حسن إسماعيل، وهى قصيدة طويلة ضغطت فيها القافية الموحدة على الشاعر حتى أبرمته، وجعلته يتهرب من الخاتمة فأجهد على القصيدة بتكرار المطلع الذى كان، لسوء الحظ، مطلعاً رديئاً<sup>(١٠٧)</sup>:

بمثر عليه الدمع ما صفتت      فى قلبك الألحان يا شاعر  
وأحرق له الأجفان ما مسها      برحُ الأسى والحزن يا ساهر

\*\*\*

بقى من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله فى شعرنا الحديث. وهو تكرار الحرف، وأمثله كثيرة منها هذان البيتان العذبان من قصيدة مشهورة لأبى القاسم الشابي<sup>(١٠٣)</sup>:

عذبة أنتِ كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد  
كالسماء الضحوك، كالليلة القمرء، كالورد، كابتسام الوليد  
فالشاعر يكرر الكاف هنا ويؤثرها على وأو العطف؛ لأنها تجدد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة، ولا شك فى أن المعنى يفقد كثيراً لو كان الشاعر قال:  
«عذبة أنتِ كالطفولة والأحلام واللحن»..

وهذا نموذج ثان من قصيدة رائعة الجمال لبدر شاكر السياب عنوانها «أهواء»:

وهيهات إن الهوى لن يموت      ولكن بعض الهوى يأفل  
كما تأفل الأنجم الخافقات      كما يغرب الناظر المسبل  
كما تسجم البحار الفساح      ملياً، كما يرقد الجدول  
كنوم اللظى، كاتطواء الجناح      كما يصمت النأى والشمال<sup>(١٠٤)</sup>

ويلاحظ أن التكرار هنا لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها. غير أن للتكرار، كل تكرار، فائدة إيجابية تذهب إلى أبعد من مجرد التحلية، وسوف نتناول ذلك فى الفصل التالى.

## الفصل الثالث

### دلالة التكرار في الشعر

لا شك في أن التكرار، بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي ما زلنا نستند إليها في تثمين أساليب اللغة. فقصارى ما نجد حوله أن أبا هلال العسكري يتحدث عنه حديثاً عابراً في كتاب «الصناعتين» وكذلك يصنع ابن رشيق في «العمدة». أما كتاب البديعيات النكية فقد اعتبروه فرعاً ثانوياً من فروع البديع لا يقفون عنده إلا لماماً، ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود وإنما أملت الظروف الأدبية للعصر، فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك فلم تقم حاجة إلى التوسع في تقويم عناصره وتفصيل دلالاته.

وقد جاستنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزاً يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكىء إليه اتكاءً يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لاتمم عن اتزان، وهذا النمو المفاجئ يقتضى ولاشك نمواً معائلاً في بلاغتنا التي لم تعد تسير التطور الجديد في أساليبنا التعبيرية، حتى كادت تصبح تاريخاً فقهيّاً للغة في بعض العصور الأخرى، بدلاً من أن تبقى علماً متطوراً يخدم اللغة ويعكس أحوالها ويسجل مراحل نموها. والواقع أن بلاغة أية لغة ينبغي أن تبقى علماً مطاطاً قابلاً للنمو معها وإلا بعدت الشقة بينهما وانحط شأن البلاغة.

والذي نحاوله في هذا الفصل أن نتناول موضوع التكرار بنوع من الدراسة البلاغية نستند فيها إلى الشعر المعاصر، رغبة في الوصول إلى القوانين الأولية التي يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الأدبي وعلم البلاغة معاً، وذلك دون أن نفعل قواعد اللغة القديمة وما تجنح إليه من تحفظ يرمى إلى الاحتفاظ بجوهر اللغة الصافي.

\*\*\*

إن أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هي أن التكرار، في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم

بها، وهو، بهذا المعنى، نودلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه. وعلى هذا فعندما يقول بشارة الخورى فى افتتاحية قصيدة جميلة:

الهوى والشباب والأمل المنشو د توحى فتبعث الشعر حياً

والهوى والشباب والأمل المنشو د ضاعت جميعها من يدياً

عندما يقول هذا، فإنه يعبر بال تكرار عن حسرته على ضياع «الهوى والشباب والأمل المنشود» ولذلك يكررها، فالتكرار يضع فى أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التى يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيخفيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما.

إن هذا القانون الأولى النافذ فى كل تكرار يستطيع أن يدلنا على وجه الاختلال فى بعض التكرارات غير الموافقة التى نجدها فى الشعر المعاصر، ومثالها هذه الأبيات من قصيدة للشاعر عبدالوهاب البياتى:

وخيلونا الخشبية العرجاء كنا فى الجدار

بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلاً ودار

حقلاً ودار<sup>(١٠٥)</sup>

إن وجه الاعتراض هنا هو أن (حقلاً ودار) هذه لا تستدعى أية عناية خاصة من الشاعر بحيث يحتاج إلى أن يكررها. فماذا من الغرابة فى أن يرسم هؤلاء الأطفال «حقلاً ودار» حول «خيول خشبية عرجاء»؟ إن الخيول تعادل فى أهميتها «حقلاً ودار» هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولاً. والحق أن القارئ يحس مرغماً بأن هذا الطفل المتكلم بلبد قليلاً بحيث يندهش مما لا يدهش، وهو معنى لاشك فى أن الشاعر لم يقصد تصويره فى شخصية الطفل، وإنما ساق إليه التكرار غير الموفق، وهكذا نجد السياق فى الأبيات لا يستدعى التكرار إلا إذا كان الشاعر يقصد أن يثير به نوعاً من الصدى اللفظى لا أكثر.

وثانى قاعدة نستخلصها هى أن التكرار يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة، وأحداهما قانون التوازن. ففى كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفى

الذى ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلها. إن العبارة الموزونة كياناً ومركزاً  
ثقل وأطرافاً، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابد للشاعر أن يعيها  
وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها. إن فى وسع التكرار غير الفطن أن يهدم  
التوازن الهندسى ويميل بالعبارة كما تميل حصاة بخيلة بكفة ميزان، ومن ثم فإن  
القاعدة الثانية للتكرار تحتاج إلى أن تستند إلى وجهة النظر الهندسية هذه، فتقرر أن  
التكرار يجب أن يجرى من العبارة فى موضع لا يثقلها ولا يعيل بوزنها إلى جهة ما.  
يقول بدر شاكر السياب فى قصيدة له:

فى دروبٍ أطفأ الماضى مداها

وطواها

فاتبعينى اتبعينى (١٠٦)

إن التوازن حاصل فى هذه العبارة الشعرية، وقد قام على تكرار كلمة «اتبعيني»: ذلك أننا هنا بإزاء طرفين متوازنين: «الماضى» الذى يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيته؛ و«المستقبل» الذى يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادى حبيبته «اتبعيني». إنه يحس بانطفاء الدروب الضائعة فى الأمس فيحاول أن يملك ثباتاً فى المستقبل على أساس الحب الإنسانى، وبهذا يتم التوازن العاطفى للعبارة. وقد رتب الكلمات بحيث تلائم هندسياً، وذلك بأن أعطى الماضى فعلين قويين هما «أطفأ» و«طوى» فكان لابد له أن يعطى المستقبل أيضاً فعلين لكى يوحى بقوته إزاء هذا الماضى، ولذلك كرر كلمة «اتبعيني».

ولننظر الآن فى نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار وأخل بتوازنها وهدم هندستها: بيت لنزار قبانى:

ماذا تصير الأرض ما لم تكن

لو لم تكن هناك ماذا تصير (١٠٧)؟

وبيتان من شعر عبد الوهاب البياتى:

بالأمس كنا- آه من كنا ومن أمس يكون-

نعُدو وراء ظلالنا - ..كنا ومن أمس يكون (١٠٨)-

وتضىء فى ليل القرى، ليل القرى كلماتنا<sup>(١٠٩)</sup>

إن هذه التكرارات كلها مختلفة، تثقل العبارة ولا تعطيها شيئاً، فلو حذفناها لأحسننا إلى السياق وأثقلناها من الاختلال؛ ذلك أن العبارات هنا لا تستدعى تكراراً، وإنما رأى الشاعر أن يكرر أى لفظ كان واختاره من وسط العبارة ويتره عن سياقها. والواقع أن أبسط مقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها. وهذا ما لا نجده فى أى من هذه الأبيات. إن نزار يكرر «لو لم تكن» وبذلك تفصل العبارة المكررة بين «كان» واسمها، أو لنقل إنه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ثم يأتى بالاسم بعد التكرار. والبياتى يذهب أبعد فيكرر نصف عبارة لا معنى لها فلا ندرى ما المعنى المقصود بالتكرار. ويصنع عبدالمعطى ما يشبه هذا إذ يعزل المجرور ويكرره ولو كان كره الجار والمجرور معاً «فى ليل القرى» لكان الأمر أهون، وإن كان ذلك لا ينقذ العبارة من الاختلال. إن تكرار جزء من عبارة لاحتتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيه المعنى لابد أن يميل بالعبارة، وهذا يعود بنا إلى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة.

هذان القانونان القائمان على الأساس العاطفى والهندسى للعبارة هما الشرطان الرئيسيان فى كل تكرار مقبول، فإذا توافرا صح أن نبدأ فنيحث فى الدلالات المختلفة التى يقدمها التكرار فيغنى بها المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال والألوان والإيحاءات.

\* \* \*

وأما من جهة الدلالة فإن شعرنا المعاصر يقدم لنا ثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين: التكرار البيانى، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعورى. وقد اخترت أن أضع لها هذه الأسماء للتمييز بينها دون أن أقصد أن تكون هذه الأسماء نهائية. إن البحث كله ليس إلا محاولة لاستقراء أساس بلاغى لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منها فى النقد والتدريس. وأنا أدرك، قبل أى أحد آخر، مدى احتمال الخطأ فى الحكم وفساد الاستدلال، غير أن صعوبة المجال لاينبغى أن توهن عزيمة الناقد، فرب محاولة غير واثقة من نفسها يقوم بها ناقد ما تشق طريقاً لنجاح أكبر قد يتاح لناقد آخر.

## التكرار البياني

هذا الصنف من التكرار أبسط الأصناف جميعاً، وهو الأصل في كل تكرار تقريباً، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ «التكرار» الذي استعملوه، وقد مثل له البديعيون بتكرار «فبأى آلاء ريكما تكذبان» في سورة الرحمن، والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة، فالشاعر مالك بن الربيع، وهو يحتضر في مدينة مرو، على مبعدة من أهله في «الغضى» يحس بالحنين إلى دياره ونويه فيكرر لفظ «الغضى» في شبه حمى حتى يبلغ ما كرهه خمس مرات في بيتين:

فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه

وليت الغضى ماشى الركاب لياليا

لقد كان في أهل الغضى، لو دنا الغضى،

مزاراً، ولكن الغضى ليس دانياً

إن إلحاح هذا الشاعر على كلمة «الغضى» يدل على حرقة الحنين التي تعصف بقلبه ساعة الموت، ومثله العذوبة التي يلوح أن ابن الفارض يحسها وهو في نجواه الصوفية المختلجة بالعواطف حين ينادى:

يا أهل ودّي أتمم أملى، ومن

ناداكمو، يا أهل ودّي، قد كفى (١١٠)

إن هذين النموذجين، كسواءهما من نماذج الشعر القديم، يعرضان في التكرار أسلوباً «جهورياً» يماشى الحياة العربية القديمة التي كان الشاعر فيها يعتمد على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة، والتكرار يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ويؤدى الغرض الشعري، ومن ثم فلا بد لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية وتلك الرهافة والهمس في تكراراتنا الحديثة التي يؤدى بها الشاعر معانى أكثر اتصالاً بخلاجات النفس والحواس، لنأخذ مثلاً هذه الأبيات لبدر شاكر السياب:

..... وكان عام بعد عام

يمضى، ووجه بعد وجه، مثلما غاب الشراع

بعد الشراع... (١١١)

فأية حركة ملموسة في هذا التكرار الذي يضع أماننا شريطاً يتحرك ببطء وتتعاقب فيه الأعوام كما تتلاشى أشعة السفن.

وهذا بيت آخر لبدر شاكر السياب يعبر عن حركة مماثلة تزخر بها الكلمات إلى درجة أخاذة:

ودم ينمغم وهو يقطر ثم يقطر «مات مات»<sup>(١١٢)</sup>

وليس في إمكان قارئ هذا البيت إلا أن يقف معجباً بهذا التوازن الهندسي بين «يقطر ثم يقطر» و«مات مات» فكان كل قطرة من الدم تغمم «مات مات»، والواقع أن الفعل «غمغم» نفسه يحتوى في داخله على تكرار لحرفي الغين والميم. وذلك ولا ريب جزء غير واع من البناء الهندسي المحكم للبيت. إنه مثال جيد لتكرار ناجح، فلو حذفنا منه التكرار لأسأنا إلى البيت وقضينا على هذه التعبيرية العالية فيه.

هذا إذن هو التكرار الذي يصور «حركة». ومن معاني التكرار البياني: «التردد» ومن أطرف نماذج بيت لنزار قباني من قصيدة «الفراء الأبيض» يخاطب به قطرة:

يا ... يا مزاحمة الذئاب ... أرى

في ناظريك طلائع الغزو<sup>(١١٣)</sup>

إن تكرار حرف النداء «يا» هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تعمد بها الشاعر، فكأنه يريد أن يكون خطاباً للقطرة مهذباً مجاملاً، ولذلك يترفق بها قبل أن يناديها «يا مزاحمة الذئاب» فيبدأ بحرف النداء ثم يتردد لحظة متهيئاً، مستجمعاً شجاعته، وهذا نموذج ثانٍ لهذا الصنف:

صدى هامساً في الدجى أننا .. أننا جنباء<sup>(١١٤)</sup>

ونموذج ثالث:

وسدى حاولت أن تؤوب

معنا فهي ... فهي رفات<sup>(١١٥)</sup>

وشرط هذا الصنف أن تحتوى الكلمة التي يتردد عندها الشاعر، على ما يبرر تحرجه من التلفظ بها، فمن دون الصدمة التي تأتي بها «مزاحمة الذئاب» و«جنباء» و«رفات» يصبح التكرار عقيماً مفتعلاً. وقد وقع في هذا الافتعال نزار قباني نفسه في قصيدة حديثة له:



لعلك يا .. يا صديقي القديم  
تركت بإحدى الزوايا... (١١٦)

فإن تكرار «يا» هنا خال من الغرض؛ لأنه ليس من داعٍ قط يجعل هذه الفتاة تتخرج من أن تتأذى المخاطب بأنه «صديقها القديم» فهي لاتتهين بالنداء، ولا تبوح بكثير مما باحت به في القصيدة المكشوفة. فما الداعي إلى تلكتها؟ والواقع أن من السهل جداً أن يقع الشاعر في تكرار لا داعي له سداً لتغرة في الوزن، وهو أمر نجد له عشرات الأمثلة المحزنة في شعرنا اليوم، خاصة في الشعر الحر الذي أردنا يوم دعونا له أن نحرر الشاعر من «الرقع» و«العكاكيز» فإذا الحرية الجديدة تزيده التجاء إليها. والشاهد التالي من شعر عبد الوهاب البياتي معروف للمعتبين:

أبوأي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين  
عليه -ماتا في طريقهما- السلام (١١٧)

والحق أن البياتي لا يسامح على هذا، فإنه نو شاعرية غنية لاتتبع له التهاون، ولعل مبالغته في استعمال التكرار في بعض قصائده توقعه في مزالق هو في غنى عنها. ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لا يدركون أن التكرار، ككل أسلوب شعري، يجب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسي معاً ولا أضرب بالقصيدة.

### تكرار التقسيم

وأما تكرار التقسيم فنعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة. ومن النماذج المشهورة له قصيدة «الطلاس» لإيليا أبي ماضي، وقصيدة «المواكب» لجبران، وأغنية الجنود» لعلي محمود طه، و«النهر الخالد» لمحمود حسن إسماعيل. والغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين. وإنما تنصب عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة؛ لأن التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة بطبيعة كونه يتكرر كثيراً، وكان التكرار يفقده «بيانته» إذا صح التعبير.

ومن هذا الصنف نوع يرد فيه التكرار في أول كل مقطوعة ومنه قصيدة عبد الوهاب البياتي «غيوم الربيع» (١١٨) وقصيدتي «أنا» (١١٩)، والتكرار هنا يؤدي وظيفة

افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسى الذى تقوم عليه القصيدة.

وأكثر ما نتجج هذه القصائد فى الموضوعات التى تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى. فالتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة فى داخل الإطار الكبير. وأما القصائد التى تقدم فكرة موحدة متسلسلة تبلغ قمة ثم تتحل وتتلشى فهى تخسر كثيراً باستعمال تكرار التقسيم؛ وذلك لأن طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة حتى يكاد كل تكرار يصيب وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها. وقد سبق لنا أن وقفنا عند قصيدة بدر شاكر السياب «سجين» التى فشل فيها التكرار فشلاً ذريعاً بسبب لجوئه إلى تكرار التقسيم دونما غرض فنى، ودونما مراعاة للوقفات الصارمة التى أحدثها هذا التكرار فى المقطوعات فى قصيدة كان ينبغى أن تتسلسل وتمتلك ذروة شعورية تصلها دونما تقطيع مفتعل.

ومن الوسائل التى تساعد على تكرار التقسيم وتنفذه من الرقابة أن يدخل الشاعر تغييراً طفيفاً على العبارة المكررة فى كل مرة يستعمل فيها، وبذلك يعطى القارئ هزة ومفاجأة، ونموذج هذا قصيدة محمود حسن إسماعيل «خمر الزوال»<sup>(١٧٠)</sup> وهى تبدأ هكذا:

لا تتركينى فى ضلال      بين الحقيقة والحيال  
إنى شربت على يدك      مع الهوى خمر الزوال

ويرد التكرار فى ختام المقطوعة الأولى على النحو التالى:

لا تتركينى زلة فى الأرض تائهة المتاب  
إنى شربت على يدك مع الهوى خمر العذاب

ومما تجدر بالشاعر ملاحظته أن التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يفقد الألفاظ أصالتها وجدتها ويبيته لونها ويضفى عليها رتابة مملّة، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغى أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة. والحق أن التكرار عدو البيت الرديء فهو يفضح ضعفه ويشير إليه صائحاً. وهذه الخاصية المعرّقة (يكسر القاف) فى التكرار تصبح أوضح فى تكرار

التقسيم الذي يختلف عن سائر الأصناف في أنه يتكرر كثيراً، وقد يصبح أشبه بدقات ساعة رتبية معة إذا لم يقتبه الشاعر. وخير مثال لهذا، التكرار الهزلي الذي ارتكزت إليه القصيدة الخلابـة «النارنجة الذابلة» لحمد الهمشـرى وقد جرى هكذا:

كانت لنا يا ليتها دامت لنا

أو دام يهتف فوقها الزرزور<sup>(١٢١)</sup>

فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التي غصت بها هذه القصيدة الموهوبة نجد البيت المكرر متناثر الحروف ردىء السبك بحيث يسىء إلى القصيدة كلها. ومن المزالق التي يقع فيها الشعراء في هذا الباب أن ينتقوا العبارة المكررة على أساس غنائى. وقد صنع على محمود طه هذا في عدد من قصائده مثل: «سيرانادا مصرية»<sup>(١٢٢)</sup>؛ حيث كرر هذا البيت:

الا فلتحلم الآن فهذى ليلة الحب

ومثل: «من ليالى كليوبترا»<sup>(١٢٣)</sup>، حيث كرر هذا البيت:

يا حبيبى هذى ليلة حبى

آه لو شاركتنى أفراح قلبى

ومثل: «أندلسية»<sup>(١٢٤)</sup>؛ حيث كرر هذا الشطر:

فاسقنيها أنت يا أندلسية

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تنبع من جو عاطفى مصطنع مما يصح وصفه في اللغات الأجنبية بكلمة Sentimental والواقع أن قيام التكرار على أساس غنائى ليس أمراً مستحباً خاصة في تكرار التقسيم الذى يميل بطبعه إلى الغنائية.

### التكرار اللاشعورى:

هذا الصنف لم يرد في الشعر القديم الذى وقف نفسه- فيما يلوح- على تصوير المحسوس والخارجى من المشاعر الإنسانية. وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق شعورى كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة

المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية. ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقاً مريضاً على حالة حاضرة تؤله أو إشارة إلى حادث مثير يصحى حزناً قديماً أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة. ونموذج هذا التكرار عبارة «إنها ماتت» في قصيدة الخيط المشبود في شجرة السرو<sup>(١٢٥)</sup>. فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى أصابته رجة شعورية أدت إلى أن يصاب بهذيان داخلي واختلاط موقت في تفكيره فراحت العبارة تعيد نفسها في ذهنه كدقات ساعة رتيبة. وإنما تتبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، في هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها.

لقد ورد هذا التكرار اللاشعوري في قصيدة عنوانها «نهاية»<sup>(١٢٦)</sup> لبدر شاكر السياب، وصحبته ظاهرة نفسية يصح أن نقف عندها وقفة صغيرة، فمنذ لفت بدر السياب الأنظار إلى هذه الظاهرة بات بعض الشعراء الجدد ملتفتين إليها، وإن كانوا غالباً لم يفلنوا تماماً إلى الغرض الفني منها، وإنما عدوه، فيما يلوح، تجديداً محضاً أو نوعاً من الترف الفني.

استقى بدر السياب عبارته المكررة من كلمة أثبتتها نثراً قبل القصيدة مما قالت له فتاة: «سأهواك حتى تجف الأدمع»، ويلوح من القصيدة أن ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد تغيرت وانقلبت حتى باتت العبارة، حين يتذكرها، تبدو له كالسخرية من الحاضر وتخزه في مرارة، ومن ثم فهي تتردد في ذهنه وتلاحقه وتتشكل أشكالاً بين «سأهواك حتى سأهواك» و«سأهواك حتى س...» و«سأهواك حتى» و«سأهوا-».

هذه هي الأبيات:

(سأهواك حتى) نداءً بعيد

تلاشت على قهقهات الزمان

بقاياها.. في ظلمة.. في مكان

وظلّ الصدى في خيالي بعيد

(سأهواك حتى... س... يا للصدى

أصيحى إلى الساعة النائية

(سأهواك حتى...) بقايا رنين

تحديق حتى الغدا

(سأهواك-) ما أكذب العاشقين

(سأهوا...) نعم تصديق!

إن البتر هنا بليغ، ففي مثل هذه الحالات التي نجابها كلنا أحياناً سواء في حالة حمى عالية تشتت التفكير المنتظم، أو في حالة صدمة عنيفة ك وفاة شخص عزيز نفاجاً بها دونما مقدمات... في مثل هذه الحالات يصدف أن تتردد في أذهاننا عبارة مهمة تنبعث من أعماق اللاشعور وتطاردنا مهما حاولنا نسيانها والتهرب من صداها في أعماقنا. وكثيراً ما تفقد العبارة المتكررة معناها وتستحيل في ذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد أوتوماتيكياً بون أن تقترن بمدلول، ومن ثم فهي تتعرض لأن «تبتتر» في أى جزء منها، فجأة حين ينشغل العقل الواعى بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجى فتصحى المصدوم من ذهوله لحظات... ولكن سرعان ما تعود العبارة الدرامية حين يخف الانشغال بما هو خارجى وترن في السمع. إنه تكرر لاشعورى لا يد لنا فيه. وهذا هو الذى يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الألف في كلمة «سأهواك» وكان الصوت قد انبتر فجأة وذُفِعَ دفْعاً إلى التلاشى.

على أن السياق الذى وضع فيه بدر تكراره اللاشعورى مفتعل قليلاً والتركيز ينقصه، فالشاعر كما نرى من الأبيات يمتلك من الوعي ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها بقوله «نعم تصديق» «ما أكذب العاشقين» وتعليقاته هذه تبديد الجو اللواعى الذى يرتكز إليه منطق (البتر). على أن أصالة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الأبيات.

وقد حاول شعراء آخرون تقليد هذا البتر في التكرار، أذكر منهم الشاعر عبدالرازق عبدالواحد فى قصيدة له عنوانها «لعنة الشيطان»<sup>(١٢٧)</sup> يقول فيها:

من يكونان؟ همسة أرجف الليل صداها وانساب فى الظلّماء

من يكونان؟ من يكو؟ من يـ... واصططكت شفاءً على بقايا النداء

ولعله واضح أن البتر هنا غير مبرر نفسياً، فالمفروض أن هذا التكرار يمثل (أصداء)، ومن طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير منه وحسب لا الأول كما فى تردد عبارة الشاعر.

وقد استعمل بلند الحيرى هذا البتر فى قصيدة عنوانها «ثلاث علامات» (١٢٨)  
حيث يقول:

وافترقنا

أنا لا أذ ...

نحن لا نذكر إن كنا التقينا

وهو يلوح لنا بترأ ضعيفاً لا يمكن تبريره إلا بفذلكة، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيه لم نحزرها. إن هذه المحاولات من شعرائنا طيبة من حيث إنها محاولات فى طريق وعمر لم يسلك، غير أنها أيضاً محاولات متسعة تسهمها اللفظية أحياناً. وقد يكون التكرار اللاشعورى من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضى من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة. فإن الترجيع الدرامى لا يجرى إلا عبر عقدة مركزة تجعل من الممكن أن تفقد عبارة معناها فتروح تتكرر فى حرية وقد تتبتر وتتشكل بمعزل عن إرادة الذهن الذى يعانيتها.

\* \* \*

هذه هى الدلالات الثلاث التى صادفتها للتكرار فى شعرنا الحديث، وقد تكون هناك دلالات أخرى لم أفطن إليها. وقد يتطور أسلوب التكرار فى شعرنا بحيث يفتنى ويمتلك مزيداً من الدلالات والمعانى فيتاح للبلاغة والنقد أن يضيفا إلى ما جاء فى هذا البحث.

ومهما يكن فقد أن الأوان لأن ينتبه بعض شعرائنا إلى أن التكرار، فى ذاته، ليس جماً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب فى كونه يحتاج إلى أن يجرى فى مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التى تبعث الحياة فى الكلمات، لا بل إن فى وسعنا أن نذهب أبعد فنشير إلى الطبيعة الخادعة التى يملكها هذا الأسلوب، فهو بسهولة وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه فى مزلق تعبيرى. ولعل كثيراً من متبعى الحركات التجديدية فى الشعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التكرار قد بات يستعمل فى السنوات الأخيرة عكازة تارة لملء ثغرات الوزن، وتارة لبدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة متحيرة تأبى الوقوف، وسوى ذلك من الأغراض التى لم يوجد لها فى الأصل، وهو أمر نأمل أن يتجه نقادنا المتزنون إلى الوقوف فى وجهه فى حزم وصرامة تكفيان لردعه.

**الباب الثاني**  
**في الصلة بين الشعر والحياة**  
**الشعر والمجتمع**  
**الشعر والموت**





## الفصل الأول الشعر والمجتمع

باتت الدعوة إلى اجتماعية الشعر نبرة عصبية تطفئ على الصحافة العربية طغياناً عاصفاً؛ فالقارئ يعثر على أصدائها في كل صحيفة يقرأها، ويسمعها تتكرر في محطات الإذاعة، وتتسلل إلى أحاديث الأندية والمجتمعات حتى باتت في عنفها تشبه تياراً جارفاً يريد أن يكتسح القيم كلها. ونحن لا نشك في سلامة نية هذه الدعوة، وصدق إيمانها بغايتها، ومن المؤكد أنها لا تريد ضرراً بالشعراء، فهي على العكس تؤمن بالشعر إيماناً متحمساً يجعلها تنتظر منه أن يحقق المعجزات في سبيل إنقاذ هذه الأمة التي تعبر اليوم مرحلة متأزمة من حياتها. على أن سلامة النية لا تملك أن تعصم من الاندفاع العاطفي الذي تلمس آثاره في هذه الدعوة، ولذلك بات على الشعر المعاصر أن يواجه الموقف ويتخذ إزاءه قراراً.

وأول ما يؤخذ على هذه الدعوة التي تذهب إلى أن الشعر يجب أن يكون «اجتماعياً» أنها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التي لاتحاول تحديدها من نحو قولهم «الأبراج العاجية» و«المتهريون من الواقع» و«الأدب الشعبي» و«الشعراء الذاتيون». وقد أدى تداول جماهير الكتاب لهذه الألفاظ إلى اضطراب شديد في مدلولاتها وأكسبها من السطحية ما يجعل الناقد المثقف يتحرج من استعمالها محاولاً صياغة تعابير جديدة تؤدي معانيها الفنية والنظرية. أما العاطفية التي يتصف بها كثير من المقالات التي تؤيد الدعوة، فهي تجعلها غالباً خلواً من الرصانة الفكرية التي تتسم بها الدعوات الفنية والمذاهب الفلسفية. ويبدو لنا أن الدعوة قد نسيت حتى الآن أنها دعوة في مجال فني، فهي تتحدث عن كل شيء آخر غير الشعر، مع أنها موجهة إلى الشعراء، ومن المؤكد أنها لم تقف بعد لتفكر في أسس نظرية تخطها وتضمن بها لاتباعها من ناشئ الشعراء ما يقيهم التخطي وهم ينظّمون قصائدهم وفقها، ولم تتساءل بعد عن المدلول الشعري لهذه «الاجتماعية» التي تتنادى بها: أهي منهج يتقرب به الشاعر الناشئ العثرات الضخمة التي تنتظره في مسالك القصيدة الوعرة؟ أهي تخطيط يدل على هيكل القصيدة ويعينه على بنائه؟ أهي تحديد للموضوع؟ كل هذه

أسئلة تستهين بها الدعوة، فالجهة الشعرية من الشعر المعاصر هي آخر ما تهتم له وكأنها دعوة في مجال اجتماعي منفصل انفصلاً تاماً عن الشعر الذي تطبق عليه.

والدعوة بصورتها الحالية تحتمل نقداً شديداً من جهاتها كلها: فنياً وإنسانياً ووطنياً وجمالياً، وأبرز مواطن الضعف فيها أنها- كما قلنا- لا تركز إلى أسس فنية، شعرية ولم يحاول كاتب واحد بعد أن يحددها من وجهتها النظرية. على أن في صيحاتها المتتابعة ما يمكن أن نعهده أسساً مبهمه تريد تشييدها، وفي حدود هذه الأسس نريد أن ندرسها ونناقش موقفها من الشعر إجمالاً.

أما من الوجهة الفنية، فيبدو لنا أن الدعوة حين تلج على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعياً، إنما تتناول «الموضوع» وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر. فهي لا تهتم بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية، وإنما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذي يكونها. وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديهية، فلعل الموضوع في نظر النقد الأدبي أنه مقومات الشعر وأقلها استحقاقاً للدراسة المنفصلة؛ وذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو معركة سباب في شارع ضيق، فالمهم على كل حال هو أسلوب الشاعر في معالجة الموضوع ولذلك نجد الموضوع عينه ميتاً أو مغمى عليه عند الشاعر، حياً ينبض بالجمال المنفعل عند الشاعر ثان. ومن هذا يبدو أن الدعوة تلج على العنصر الوحيد الذي ليس شعرياً في القصيدة.

ولا تقتصر الدعوة على عزل الموضوع عن سائر عناصر القصيدة، وتضخيم قيمته الفنية هذا التضخيم الذي لا يشفع له شيء، وإنما تمضي في طغيانها الحسن النية، فتأبى إلا أن تعدد مجال هذا الموضوع تحديداً صارماً. فكل شعور لا يتعلق بالوطنية بأصيق معانيها يفوز لديها بنعوت عاطفية جارفة لا يصد اندفاعها شيء. وهكذا نجدها لا تكتفي بهدم سائر معالم القصيدة، وإنما تهدف أيضاً إلى أن تتحكم حتى في العنصر الوحيد الذي أبقته وهو الموضوع. فهي تحمل سيفاً بتاراً وتقف مترصدة، فما تكاد تعثر على انفعال خصب يستجيب لجمال وردة، أو حب ساذج أو شعور بأزمة نفسية يعانيتها فرد إنسان، حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة وتحكم على القصيدة بالتفاهة. وقد قرأنا في الصحف العربية مقالات عجيبة في النقد تصفق

لكل قصيدة اجتماعية حتى إذا كانت من وجهة نظر الفن والنقد لاستأهل أن تسمى شعراً، ولو أراد النقد أن يتصدى لها لانهارت انهياراً فاجعاً. وهذا كله جناية الموضوع على الناقد.

وإذا فحصنا الدعوة من الوجة الاجتماعية وجدناها في صميمها تنزع إلى أن تجرد الشعر من العواطف الإنسانية؛ ذلك أن أشد سخطها واستنكارها ينهال على ماتسميه- دون أن توضح مقصدها- «المشاعر الذاتية» و«الهرب من الواقع» و«الانعزالية»، ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها إلى أن تذكر أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعاً للشعر، فهو- لكي يستحق أن تدور حوله قصيدة- ينبغي أن يكون عملاقاً بلا مشاعر: فلا يحب الأزهار، ولا يضيع وقته في مراقبة مغرب الشمس على حقول الحنطة، ثم إنه لا يتألم لهومومه الخاصة، وهو يؤمن بأن الاستماع إلى الموسيقى في هذه الظروف العصبية إنما هو خيانة وطنية، ونحو هذا.. وليس أشد تناقضاً من هذا، فكان الدعوة عندما أرادت أن تدعو إلى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعاداً عجيبياً، وأسلمت نفسها إلى اعتقادات نظرية لاعلاقة لها بالحياة.

وما هذا الواقع الذي تدعو إليه؟ أليس هو حياة الناس؟ الناس الذين لا يمر عليهم يوم دون أن يتألوا ويضحكوا لأسباب تخصهم فردياً، ويعيشون مفكرين في عواطفهم وأمالهم وهمومهم، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحساسات ومشاكل نفسية وصداقات وأفكار. وأى لون من الشعر يستطيع أن يعبر عن هذه الحياة الواقعية الإنسانية؟ أهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات أم هو الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة؟

ثم إننا حين نسلط الضوء على قولهم «انعزالي» نجدنا إزاء لفظ من تلك الألفاظ التي وسع الاستعمال معناها أو لعله ضيقه حتى فقد دقته، فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد الأدبي تنسى أن المجتمع إنما يترك طابعه على الفرد إجباراً لا اختياراً بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسمّاً طاغياً لا يملك الفرد أن ينجو منه حتى إذا لاذ بأشد أنواع «الانعزال»، فحسب الإنسان أن تكون أنطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت كلها في مجتمع يعينه، لكي يكون واحداً من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام. ومثل هذا الفرد لابد أن يمثل المجتمع سواء أراد أم لم يرد، وعلى هذا تصبح الاجتماعية سمة لا تشبه الثوب الذي يستطيع المرء أن يخلعه

متى شاء، إنها شيء ينطبع في الدم والفكر والأعصاب، وهذا شيء يلوح أن الدعوة تغفل عنه عندما تحدث في احتقار عن أولئك «الانعزالين الذاتيين الذين لا يمثلون مجتمعهم».

ألا يدل هذا على أن الدعوة لا تستند إلى الواقع وإنما تشيد لنفسها دعائم من هواء في فراغ خيالي؟ ذلك أنها تغرم بالاجتماع فتحمل مصباحاً لتبحث عنه في ضوء النهار، بدلاً من أن تتذكر أنه كيان معنوي لا وجود له إلا على صورة أفراد من الناس، نجدها تجلس على كرسي مريح وتتخيل له صوراً مثالية منمقة، ثم تطلب إلى الأفراد أن «ينضغطوا» في إطارات هذه الصور، وهذا منطق معكوس، فما هذا المجتمع؟ إنه نحن.. أنا وأنت أيها القارئ وجيراننا وأصدقائنا وبنو عمنا. وكلنا نمثله: الشاذ منا والذكي والغبي والموهوب. ولكن دعاة الاجتماعية لا يصدقون هذا فهم لا يدرسون بيئتنا مستدلين عليها بإنتاج شعرائها وأدبائها وإنما يريدون أن يملوا على الشعراء والأدباء أدباً يمثل البيئة، وهذا ألطف المتناقضات.

هذا الموقف الذي تقفه الدعوة يؤدي بنا إلى خسارة اجتماعية وأدبية كبيرة، فأنصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب أن يكون عليه الكائن الاجتماعي النموذجي، تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسياً. وهكذا نجدهم يملئون الصحف خطباً تون أن يحاولوا استخلاص المعنى الاجتماعي الذي يدل عليه اتجاه هؤلاء الشعراء. وهل من المعقول أن يتجه جيل كامل من الشعراء إلى اتجاه بعينه دون أن تكون هناك أسباب بيئية وتاريخية موجبة؟ إن الأدب ليس تقاحة مسحورة تثبت في الهواء وإنما هو ثمرة على شجرة تتصل بترية ويحيط بها مناخ، وهذا هو المعنى الذي ينساه دعاة الواقعية المزعومة (Pseudo - realism).

ولندرس الدعوة من وجهتها الوطنية، فماذا سنجد؟ هنا أيضاً ستجيبنا أسس منهارة لا تستطيع أن تثبت للفحص طويلاً. والحق أن العنصر الوطني قائم، لو فكرنا، على فهم للوطنية يضيق معناها تضيقاً شديداً فالدعوة عندما تؤكد أن انصراف الشاعر المعاصر إلى تصوير عواطفه الخاصة يدل على نقص في حسه الوطني- والدعوة تستعمل ألفاظاً أعنف غالباً- إنما تفترض ضمناً ثلاثة مضمونات غريبة تستوقف النظر. وسنحاول أن نناقشها هنا.

أول هذه المضمونات أن الدعوة تفصل فصلاً قاطعاً بين دائرة «المواطن» الصالح ودائرة «الإنسان». فلكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرها ينبغي له أولاً أن يتخلص

من إنسانيته، فلا يحب قوس قزح، ولا ينفعل لمنظر الحصاد، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية، ولا تمتعه مسرات الصداقة السانجة، وذكريات نزهة عائلية مريحة على رمال جزيرة. فكل هذا إذا تغنى به الشاعر، إنما يثبت «سلبيته» في نظر الدعوة.

وما يمكن أن يقال في نقد هذا الرأي أن نسأل أنصار الدعوة أنفسهم إن كانوا في حياتهم اليومية لا يصرفون أكثر وقتهم في العواطف العائلية والحديث عن قضايا حياتهم الواقعية والتكتيك والجدل والقناء والغضب والمزاح والانفعال؟ وما دنا لا نستطيع أن نحكم على إنسان يفعل هذا بنقص الحس الوطني، فلماذا تعامل الشاعر معاملة أخرى، وما دامت الحياة الإنسانية لا تتناقض الحياة الوطنية، فإن من غير المعقول أن نحكم على شاعر بنقص الحس الوطني لمجرد انصرافه إلى تصوير الجانب الإنساني من حياته التي يشارك فيها الناس جميعاً.

وأما ثاني المضمونات الغريبة التي تختفي خلف هذا الحكم الذي تسوقه الدعوة، فهو ينتهي بنا إلى الحكم بأن «الوطنية» معنى مرادف للكفاح السياسي، وهذا مخالف للمعنى الحقيقي للوطنية، معنى حب الوطن العربي وحسب. أما الكفاح السياسي فهو وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء والاختصاصيين في كل أمة. ويبدو أن الدعوة تتغافل عن حقيقة أخرى مهمة هي أن الوظيفة العظمى للملايين من المواطنين في كل بلد هي إعالة أسرهم وتحسين أحوالهم الاجتماعية وتهذيب أبنائهم وانصرافهم انصرافاً مخلصاً إلى أعمالهم التي تؤهلهم لها إمكانياتهم العقلية والجسمية، فليس عملهم هذا بأقل قداسة ومكانة من عمل السياسي المناضل والزعيم الموجه. وقد تكون الدعوة إلى أن يترك الفرد العربي حياته الإنسانية ويشغل بالكفاح السياسي دعوة خطيرة تسيء إلى أمتنا الفتية التي تحتاج احتياجاً شديداً إلى أبناء مثقفين مدربين ينصرفون إلى أعمالهم التي يحسنونها: الفلاح إلى حقله، والعامل إلى آتله، والمعلم إلى تلاميذه، والميكانيكي إلى أجهزته، والنحات إلى تماثيله، والشاعر إلى قصائده. أما الكفاح السياسي فهو عمل أُناس مختصين لهم من ثقافتهم ودراستهم وظروفهم ما يهيئهم لهذا العمل المعقد.. أما ثالث المضمونات، فهو الحكم بأن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع، وإنما هو واسطة لغايات أخرى. وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا الإنسانية بمعزل عن موضوعه، وأول هذه القيم أن الفن شحذ للمكاث معينة في الإنسان لا يعقل أن الطبيعة كانت عابثة عندما أوجدتها، وثانيها ما يراه

الفيلسوف الفرنسي «جان مارى غويو» J.M. Guyau من أن فى الفنون كلها وسيلة لإتفاق الفاض من الطاقة الإنسانية الذى لا بد له أن ينفق، فإذا قضى المجتمع على الفن أدى ذلك إلى أن تخزن طاقة متفجرة فى ذهن الإنسانى دون أن تجد منفذاً، وهذا لا بد أن يؤدي إلى نوع من فقدان التوازن بين الحياتين الحركية والنفسية، وهو أمر مضر بالحياة الإنسانية.

وحتى إذا أردنا أن نعتبر الفن لعباً مجرداً كما يرى «كانت» و«سبنسر»، فسرعان ما ينصرنا المذهب التجريبي الذى يقول بأن اللعب ضرورة بايولوجية، فما يلوح لهواً خالصاً إنما هو فى الحقيقة حاجة إنسانية متأصلة لا بد من إشباعها، وهذه هى الفائدة الإنسانية للشعر، وهى فائدة تجعل اهتمام الدعوة بالموضوع أمراً لا داعى إليه، فالشاعر يؤدي إلى المجتمع الإنسانى خدمة جسيمة حتى وهو «يلهو» بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يمر عبر السماء.

وإذا استشرنا أنصار مذهب التطور وجدنا فائدة الشعر تمتد حتى تشمل جهة جديدة بما تقدمه من متعة جمالية كالمتعة التى يجدها المرء فى شقشقة العصافير وسكنة الفجر وهدير الشلالات وألوان الصخور، فهذه أشياء لا تستغنى عنها الإنسانية؛ لأنها بما تقدم من لذة عاطفية تعين على تطور الحواس الجمالية عند الإنسان وتساعد على النمو العاطفى والواجب الأعظم للشاعر الوطنى أن يهدف مشاعر مواطنيه ويصقل أحاسيسهم الجمالية ويدفع بهم نحو مستقبل إنسانى أرفع وأعمق.

وفى ختام هذا النقد العاجل للدعوة الاجتماعية نستطيع أن نقول إن الدعوة تناسى تناسياً تاماً أن آداب الأمم لا تستجيب للدعوات الخارجية، وإنما تنبع من تأثرها غير الواعى بالقيارات المتداخلة التى تكمن وراء الحياة اليومية وتتحد من ظروفها التاريخية وملابس حياتها النفسية عبر العصور. ولم يرو التاريخ أن أدب أمة من الأمم قد غير اتجاهاته وفق دعوة عامدة نادت بها الصحافة. ومن أعجب العجب أن يقف الذين يزاوون النقد هذا الموقف الواعظ بدلاً من أن يستخلصوا القيم التى يركز إليها شعرنا المعاصر الذى هو دائماً شعر اجتماعى أنتجته تربيتنا. وقد لا يخفى على الدعاة أن الموقف الوعظى ينطوى على تجاهل تام لقيمة العناصر اللاشعورية فى كل أدب، وهى عناصر ضرورية مصاحبة للإبداع والأصالة والاكتمال، ومن دونها لا يكون الأدب أدباً. فماذا سينتهى إليه الشعر العربى إن قُدر لدعوة الاجتماعية أن تنجح؟

لاشك في أنه سيصبح نمطاً واحداً مصطنعاً لا يملك الشاعر أن يجيد عنه، وفي هذا سيلقى الشعر مصيره.

وإذا مات الشعر فكيف سيتاح له أن يكون عامل خير في حياتنا العربية؟ هذا هو المحذور الذي ينسأه دعاة الاجتماعية في اندفاعهم العاطفي. وإن أعظم ما نخشاه أن تؤدي بنا دعوتهم إلى أن نخسر أصالة شعرنا دون أن نتجح في أن نفيد الأمة العربية.

ألا تصبح الدعوة إلى اجتماعية الشعر بهذا دعوة هدم سانحة ينبغي أن نجند قوانا الذهنية كلها في كبح اندفاعها ورد سذاجتها المستبدة عن الشعر العربي؟





## الفصل الثانى

### الشعر والموت

لعل كل متتبع للشعر المعاصر يتذكر تلك الهتافة المتحشجة الخصبة التى أرسلها أبو القاسم الشابى وهو ينازع فى أيام احتضاره الأخير:

جف سحر الحياة يا قلبى الباكى

فهبنا نجرب الموت هيا (١٢٩)

فهذا بيت يلفت النظر بما يتخذه من موقف تجاه الموت يخالف الموقف المعتاد للمحتضرين، فهو بدلاً من أن يعرض استسلام الشاعر لهذا الفناء الذى لابد منه، يصوره لنا وكأنه يقبل عليه باختياره فى لهفة وشوق. ولقطة «نجرب» عميقة الدلالة هنا لما تتضمنه من إيجابية وقوة؛ وذلك لأن التجربة فعالية إرادية يقوم بها الإنسان واعياً، وهى بهذا تختلف اختلافاً جوهرياً عن الموت الذى هو استسلام سالب لا مفر منه لعوامل الانحلال والسكون. فإذا كان أبو القاسم قد سمى رحلته إلى هذا العالم «تجربة» فهو إنما يضع أيدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت، وبالتالى على موقفه من الحياة.

وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابى كل ما تملك التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مفر، وفى وسعنا أن نتثبت من هذا بمراجعة قصائده حيث نجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والأمل والربيع. ونموذج هذا قوله فى قصيدة «تحت الفصون»:

فلمن كنت تشدين؟ فقالت:

للضياء البنفسجى الحزين

للشباب السكران، للأمل المعبود،

للأيس، للأسى للمنون (١٣٠)

فقد جمع فى البيت الثانى الشباب والأمل واليأس والأسى و«الموت» فى سياق واحد هو سياق الغناء والسكر بالحياة الكاملة التى لا يتم جمالها فى نظر الشابى إلا

باجتماع الفرح والالم والحركة والسكون فيها. وهذا هو التفسير لما يلوح غريباً من أن الشاعر يجعل حبيبته تذكر الموت في اللحظة التي اكتملت فيها سعادتهما، ذلك أنه كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة لا تصل قممتها من الإدراك والوعى حتى تندغم بالموت، وتفهمه فهماً جَمالياً. وقد كان جزء من جمال حبيبته أنها تشاركه هذا الإيمان، كما كان الاعتقاد عينه هو الذي قوى «بروميثيوس»<sup>(١٣١)</sup> على احتمال آلامه الجسمية الرهيبة، ولذلك جعله الشاعر يرى في الموت «نوياناً في فجر الجمال».

إن مظاهر عشق الشابى للموت تنتشر عبر شعره، هناك مثلاً هذه اللوحة البانخة التي يرسمها لموته في قصيدة «النبي المجهول»:

ثم، تحت الصنوبر الناضر المحلو،

تخط السيول حفرة رمسى

وتظل الطيور تلتغو على قبرى

ويشلو النسيم فوقى بهمس

وتظل الفصول تمشى حوالى

كما كن فى غضارة أمس<sup>(١٣٢)</sup>

فى هذه الأبيات تخلو تجربة الموت من المرارة الرهيبة، فالشابى يذكرها فى هدوء حالم، وكأنها ستقوده إلى عوالم خفية مسحورة يشتاقي إلى أن يجوبها. وهذا عين مانستطيع استخلاصه من القصيدة المشهورة «الصباح الجديد»<sup>(١٣٣)</sup>، فالأبيات الأخيرة فيها تذكرنا بحرارة الفرحة التي تنبتق فى قلب غلام حالم يعبد البحر، وقد أتبع له أخيراً أن يبحر فى سفينة شراعية بيضاء ذات صباح دافئ ربيعى الشمس.

هذا الموقف الذى يقفه شاعرنا من الموت يعيد إلى الذاكرة موقف الشاعر الإنكليزى المبدع جون كيتس (John Keats) الذى يمكن أن نسميه شاعر الموت المفتون الأكبر، فهو يقول فى إحدى قصائده: «الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقاً. ولكن الموت أعمق. الموت مكافأة الحياة الكبرى»<sup>(١٣٤)</sup>، ويهتف فى قصيدة مشهورة «كنت نصف عاشق للموت المريح، وناديت به بأسماء عذبة فى أناشيد عديدة». ثم يضيف بيتين: «الآن يبدو لى أكثر من أى وقت آخر أن من الخصوبة أن أموت»<sup>(١٣٥)</sup>. ويبدل كيتس على جنونه بالموت حتى دون أن يتحدث عنه حديثاً، ويكفى أن نشير مثلاً إلى قوله فى

إحدى مطولاته «كان هناك موت حى فى كل انبجاسة من النغم»<sup>(١٣٦)</sup>؛ ذلك أنه يصف هنا الموت بالحياة دون أن يلوح له هذا متناقضاً على الإطلاق. والحق أننا نشعر أن الالفاظ: «أموت. موت. ميت» كانت تسكر حس كيتس وتبدو له متفجرة بالجمال كما يلوح من هذه العبارات التى نقتطفها من قصائده:

«مولد أزهار غير منظورة وحياتها وموتها فى سكينة عميقة»<sup>(١٣٧)</sup>

«قال هذا وخطا بخفة، فى لون من المرح المملوء بالموت»<sup>(١٣٨)</sup>

«إنها تعيش مع الجمال، الجمال الذى يجب أن يموت»<sup>(١٣٩)</sup>

«إلى بعض الأرواح المنفردة التى استطاعت أن تبعثر شبابها فى الغناء وتموت»<sup>(١٤٠)</sup>.

وثمة شاعر ثالث وقف الموقف عينه من الموت، هو محمد الهمشرى «ذلك الشاعر الموهوب الذى كان موته خسارة شعرية كبيرة للأدب العربى الحديث». إن إحساس هذا الشاعر بالموت أكثر تميزاً منه عند الشبابى مثلاً، حتى يكاد يقرب من كيتس، وكأن أى حادث يرتبط بإحساسه لابد أن يذكره بالموت، وهكذا نجد أن سعادته بالرجوع إلى قريته فى قصيدة «العودة»<sup>(١٤١)</sup> تعيد إلى ذهنه ذكرى القمة العليا للحياة، تلك القمة التى يبلغها الإنسان بالموت:

أموت قرر العين فيك منمماً  
يخلدنى نفع من المرح عاطر  
ويلحفنى هذا البنفسج ولتكن  
مسارح صنى الربى والمخاضر  
وأخر ما أصغى إليه من الصدى  
خريك يفنى وهو فى الموت سائر

ولعل هذه الأبيات تذكرنا باللوحة الجميلة التى رسمها أبو القاسم لقبره، فهناك نجد العطر والبنفسج وخيرير الماء وشاعراً يموت سكران بالجمال مخدراً بالعبير. هذه العذوبة التى يجدها الشاعر فى تذكر ساعة الموت تعيد إلى الذاكرة قول كيتس فى إحدى رسائله إلى خطيبته «فانى»: «هناك أمران خصبا الجمال أحلم بهما: حبك وساعة موتى». والهمشرى لا يقل عن كيتس تولهاً بالفناء، حتى إنه نظم ملحمة كاملة سماها

«شاطئ الأعراف»<sup>(١٤٢)</sup>، وتحدث فيها عن رحلته الأولى بعد الموت نحو الحياة الأخرى. والقصيدة تكاد تكون أغنية حب موجهة إلى الموت لا أثر فيها للحسرة ولا للذكرى، وكأن الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته إن صح التعبير.

أما الشاعر الإنكليزي روبرت بروك Rupert Brooke الذي مات قتيلاً في الحرب العظمى، فإن حبه للموت لم يكن حب عشق كحب الشابى وكيتس والهمشرى، وإنما كان حب صداقة، كان خالياً من تلك الحدة الحسية التى لمسناها فى شعر زملائه. وسبب هذا، فى رأينا، أن بروك لا يرى فى الموت غرابة تجعله يبالغ فى حبه، وإنما هو شئ اعتيادى له ما للحياة من جمال وفيه ما فيها من إزعاج لا أكثر.

وقد ترك هذا الموقف أثره فى شعر بروك الذى يتجه اتجاهاً يختلف عن اتجاهات الثلاثة الآخرين، فهو مثلاً يتحدث فى إحدى قصائده عن «شاعر» ميت لقى حبيبته فى جهنم، فراحا يركضان عبر شوارع الجحيم سروراً باللقاء... ثم اكتشف فجأة أن عينيها فارغتان، وأحس، مكان شفيتها القديمتين، برودة ثلجية، وأدرك أخيراً أنهما ميتان كلاهما<sup>(١٤٣)</sup>. وفى هدوء تام يتخيل بروك فى قصيدة أخرى، موت حبيبته والطقوس الرومانية التى ستقيمها أسرته عند دفنها<sup>(١٤٤)</sup>. ولابد لنا أن ننبه هنا أن هذا الموقف يخلو كلياً من رغبة الإيذاء التى تدفع أحياناً بإنسان مهجور إلى أن يتخيل موت هاجره تشفياً أو إغاظه، فبروا. نصف موت الفتاة لمجرد اللذة التى يجدها فى وصف الحادث بصفته الإنسانية، والموت عنده حدث اعتيادى لا يستدعى الجنون، وهذا أمر يجعل استعماله للانتقام والتشفى ضرباً من العبث المستحيل، وفى قصيدة ثالثة يتخيل بروك نفسه وقد مات، ولا يصحب تخيله هذا أى حزن، وإنما مقصد القصيدة أن تصف رعشة مفاجئة تسرى بين الزملاء الموتى ويدرك الشاعر منها أن حبيبته قد ماتت ووافت عالم العدم<sup>(١٤٥)</sup>.

ألا يبدو من هذا كله أن الموت عند بروك يتجرد من فكرته المخيفة المحزنة تجرداً كاملاً فلا تبقى منه إلا الحقيقة العارية؟ وهذا يجعل موقفه منه مختلفاً عن الموقف المألوف بين الناس، فهؤلاء يجعلونه خاتمة بينما يراه بروك فى أكثر الأحيان بداية فنية لإمكانات متعددة. وهذا يعيد إلى ذاكرتنا قصيدة كيتس (هايبريون Hyperion) وفيها نجد «أبولو» الإله الجديد لا يبلغ مرتبة الألوهية إلا بعد أن يموت (die into life) وبهذا يكون الموت خطوة نحو الحياة الكبرى.

\* \* \*

بعد هذا الاستعراض السريع لمظاهر الوله بالموت فى شعر الهمشرى والشابى وكيتس وبروك.. سنحاول أن نتساءل عن العلاقة الممكنة بين هذا الوله الغربى بالموت، والوفاة المبكرة التى أرادت الشعراء المذكورين وهم فى غصارة الشباب قبل الثلاثين. ولعل بعض السر يكمن- فى حالة كيتس والشابى- فى مرض السل الذى ماتا به فى سن السادسة والعشرين، فالمعروف أن هذا داء عاطفى تصحبه أعراض من الحساسية والعنوية وحدة الانفعال<sup>(١٤٦)</sup> غير أن الهمشرى وبروك قد ماتا فجأة لأسباب عارضة، فتوفى الأول فى عملية جراحية بسيطة أحسبها الزائدة الدودية، ومات الثانى قتيلا خلال الحرب، وهذا يبعد أن يكون المرض هو السبب فى حب الموت. فبعاداً، إذن، نعل هذه الظاهرة الغربىة؟ ولم كان هذا الحب الخصب للموت عند شعراء ماتوا فى ريعان شبابهم ؟ أكان الغرام يتصل بالوفاة المبكرة عن طريق الإيحاء على وجه ما؟ أم كان نتيجة لإدراك غامض للموت المبكر الذى ينتظر فى زاوية من زوايا المستقبل القريب؟

لكى نصل إلى أجوبة هذه الأسئلة نلاحظ أن بين الشعراء الأربعة صفة مشتركة يملكونها جميعاً على شىء من التفاوت، هى حدة الإحساس أو القدرة على الانفعال العنيف، وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس، ولعل هذا من حسن حظ الإنسانية، ذلك أن الانفعال إسراف فى الطاقة لا ترضاه الطبيعة، والحق أن الطبيعة تمقت الإسراف فى الجهات كلها وتعمل جاهدة على رد الحياة البشرية إلى الاعتدال الذى يضمن لها البقاء.

ومن السهل أن نمثل لهذا الإسراف فى الانفعال بالإشارة إلى قصيدة «العاشق الأكبر» (The Great Lover) لبروك، وقد عد فيها الأشياء التى أحبها حباً شديداً، على كثرتها، وسنعجب حين نجدها تشمل الصحن البيضاء والأكواب، والفيار، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق، وأقواس قزح، وبخان الخشب المحترق، وقطرات المطر المختبئة فى الأزهار الدافئة، ونعومة الأغطية، وخشونة الشفوف، والفيوم، والجمال اللعاطفى الذى تملكه آلة ضخمة ورائحة الثياب القنمية، والام الجسمى وهو يتحول إلى الهدوء، والنوم والاماكى العالية، وأشجار البلوط، وأشياء أخرى كثيرة غير هذه. وهى أشياء منحها الشاعر كثيراً من الانفعال الذى يخزنه سواه من الناس للأحداث الكبيرة فى الحياة. فالإنسان المتوسط يدرك فى أعماقه أن هذا التبذير فى الإحساس مضر بحياته، ومن ثم يتعد عنه ويحرص على الاقتصاد فى العاطفة.

وفى حالة الهمشرى تجبها تلك الحدة العاطفية التى نلمسها فى الصلاة الملتبهة التى أرسلها إلى حبيبته «جتا» فى عالمها اللامنتظر<sup>(١٤٧)</sup>، وتلوح لنا فى وضوح ونحن نقرأ قصيدته البديعة فى «التارنجة الذائبة»<sup>(١٤٨)</sup>، وكلا «جتا» وال«تارنجة» رمال منهرة لا يقيم عليها الإنسان المتوسط الحكيم سعادته، فالأولى وهم مطلق والثانية مجرد شجرة فانية.

وقد كانت انفعالية الشابى أكثر اتساعاً من انفعالية الهمشرى حتى كانت العواطف عنده مريضاً ناهشاً، فعاش الشاعر يلهث وأتعبه الشعر حتى قتله. إن الشعر قد كان هو السل الأكبر فى حياة هذا الشاعر المشتعل، ومن أجله عاش يتعذب بكل جمال يمر به، وإن كان عذابه لذيذاً.

أما كيتس فنحن نحتاج إلى أن نقف عنده وقفة أطول، فقد كان الانفعال، بالنسبة إليه، هو الموضوع وهو غاية الحياة كلها. وهذا يخالف الموقف الشائع الذى لا يرى فى العواطف إلا عرضاً يصاحب الأحداث ويستحسن الإنسان المتوسط أن يتجنبه جهد الإمكان. ويكفى، لكى نشير إلى المكانة العميقة التى يحتلها الانفعال من حياة كيتس، أن نقطف بيتين رائعين وردا فى إحدى قصائده. قال:

«أواه، هل وجد قط ذلك الإنسان

المفرد الذى أحب ولم تقتله الموسيقى؟»<sup>(١٤٩)</sup>

إن المضمون الفكرى الذى تنطوى عليه هذه الصرخة العاطفية الغنية بالمعانى هو أن اجتماع الانفراد والحب والموسيقى فى حياة أى إنسان كفى بأن يثير انفعاله إلى درجة قاتلة. غير أن كيتس كان يتحدث عن نفسه، وقد كان يدرك فى مرارة أن الموسيقى لم تقتل من الناس كثيرين غيره.

والحق أن كيتس قد كان يملك قدرة خارقة على الانفعال ينذر مثيلها حتى بين الشعراء والفنانين الكبار وكأنه كان متجهاً بكيانه كله إلى أن يحترق ليكون شاعراً عظيماً. إن ألفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والإحساسات الحادة حتى يكاد القارئ المرفه المتنوق لا يقوى على أن يقرأ كثيراً من شعره فى جلسة واحدة. وقد عالج كيتس قضية الانفعال فى أساليب مختلفة فى شعره، على نطاق عام حيناً، تفصيلي حيناً آخر. وأول ما يلفت نظرنا أن شخصياته فى القصائد القصصية كانت كلها شخصيات مرفهة الحساسة تذهب فى القدرة على الانفعال المركز إلى حدود بعيدة تكاد تصبح

شاذة، وهكذا نجد أن «بورغيرو ومادلين»<sup>(١٥٠)</sup> و«لاميا وليسيوس»<sup>(١٥١)</sup> و«انديميون وسينيثا»<sup>(١٥٢)</sup> و«ساترن»<sup>(١٥٣)</sup> وغيرهم كانوا كلهم متوحشين في حبهم وكرهم وسخطهم ورضاهم، وقلما كانوا يعرفون الوسط. إنهم أناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم.

وهكذا نجد انديميون- في القصيدة الوحشية الجمال التي تحمل اسمه- يغزم بسينيثا غراماً عاصفاً لا مثيل له ويترك قلبه نهياً لكل جمال يحيط به مهما صغر، حتى يكاد يتعذب بحبه لأشياء مثل: الفراشات، وزنابق الماء، وضر بات قاطع الأخشاب في غابات «لاتموس».

أما قصيدة «لاميا» فهي تنتهي بمعانيها اللاشعورية المكتنزة إلى أن التفكير يقضى على الحياة عندما يحاول أن يقتل العاطفة . لقد كانت «لاميا» أفعى تحولت إلى فتاة جميلة بقدرة سحرية، غير أنها كانت مخلصه في حبها للطالب «ليسيوس» عاشق الشعر والفلسفة، فبنت له قصراً مسحوراً جدرانه من الموسيقى . وفي يوم الزواج خلال دعوة صاحبة بالطر والموسيقى والألوان، يتدخل «أبولونيوس» أستاذ الفلسفة فيحقق في «لاميا» تحديقة ثابتة طويلة تكشف عن حقيقتها الخالية وتهدم الجدران الموسيقية للمنزل، وإذا ذاك تصرخ «لاميا» وتتلاشى. وإلى هنا يكون الموقف غير غريب بالنسبة للقارئ، فماذا في أن يهدم الواقع الملموس خيالات من هذا النوع؟ غير أن النتيجة التي انتهت إليها «ليسيوس» هي الموضوع الهام بالنسبة لكيتس. ذلك أن «ليسيوس» قد مات حالاً عندما فقد حبيبته المسحورة، وسدى حاول «أبولونيوس» إنقاذه وقد كان هذا سر كيتس أيضاً.

\*\*\*

هذه المبالغة في بذل القوى النفسية لابد أن تؤدي بالشاعر إلى أن «يستنفد» قواه الروحية والشعورية في بضع سنين، ثم يقف لاهثاً فجأة ويضطر إلى أن يموت. فالانفعالية تشبه الاحتراق؛ لأنها تجعل الشاعر ضعيفاً إزاء مظاهر الحياة المحيطة به، فكل جمال يعصف بقلبه، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أعلى من حياته نفسها.

وهكذا كان الانفعال أول طريق إلى الموت في حياة هؤلاء الشعراء، لأن رصيد الإنسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بالغ في صرفه انتهى إلى «إفلاس»

انفعالي مبكر. وهذا الإفلاس هو الباب المؤدى إلى الموت. ولتختيل كيتس أو الشابي من دون انفعال، إنهما ولا شك يموتان..

ولعل هذه الحقيقة تبين لنا أن نعتقد أن هذا الولوج الذى صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكاً باطنياً سابقاً للخاتمة المبكرة، تسوقهم إليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبدول من طاقاتهم العاطفية والرصيد الكامل منها فى كل حياة إنسانية. وكان الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئاً فشيئاً حينما يسرف فى طاقة الانفعال.

ولا شك فى أن هذا يلوح حماقة للمتوسطين من الناس وهم أغلبية البشر، غير أن منطق العبقرية إجمالاً ينسجم مع ما سماه «نيتشه» بالرغبة فى الغناء للتفوق على الذات. وهى رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها، فهو بطبعه مسرف، وإن أدى الإسراف إلى موته، لا بل إنه يسرف لكى يموت. وهو يمنح الأشياء كلها قيمة جمالية أعلى من القيم التى يمنحها إياها الفرد العادى، ويؤدى هذا «المنح» إلى الموت.

ومن ثم يتكون فى حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هى الانفعال والشعر والموت. فالشاعر يحب الانفعال؛ لأنه يؤدى إلى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت؛ لأن الأول طريق محتم إلى الثانى.. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة فى معنى واحد. إنها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التى ينتهى إليها فى وحدة متينة لا انفصام لها.

وربما كان رأينا هذا محض «جولة» جينا فيها جهة وحشية من جهات التعليل الأدبى. ولعل الموضوع يحتاج إلى أن نواجهه مرة أخرى.



## الباب الثالث

### فى نقد الشعر

- مزلق النقد المعاصر

- الناقد العربى والمسئولية اللغوية



## الفصل الأول

### مزالِق النقد المعاصر

ما زال النقد الأدبي بمعناه الحديث فناً ناشئاً في أدياننا المعاصرة تنقصه الأسس التي يرتكز إليها في أحكامه ويعوزُه التركيز والرصانة. فنحن ما زلنا نعبر من حياتنا تلك الفترة التي تتصف بالعفوية والاستغراق، وهي فترة تمر بها الآداب في أوائل يقظتها حين يكون إنتاجها غير شاعر بذاته، فيتفجر على صورة أدب يعالج الانطباعات النفسية والذهنية والاجتماعية معالجة تلقائية دون أن يقف ليراجع هذا الإنتاج ويحكم عليه.

والنقد الأدبي مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوي إحساسه بذاته على أثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بغيض من الحيوية الناقدة التي لابد لها أن تتطلق. وهو في حياة أمة جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافي يمكن أن نسميه وعياً بالذات، ولهذا نجد المالكوف في آداب الأمم أن يوجد الفنانون أولاً ثم النقاد.

وما دامت الحاجة إلى النقد الأدبي قد بدأت تبرز وتتضخم في أدياننا فليس من شك في أنه على وشك نمو سريع، فمتى اقتضت الظروف أن يوجد لون معين من الأدب كان لابد له أن يوجد، وأمامنا شواهد تاريخية كثيرة على هذا القانون. على أن هذا الفرع من فروع التأليف، وهو يسير على غير هدى، سيضيع جهوداً كثيرة حتى يهتدى إلى الأسس التي ستوجهه وتحكمه، وحتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التي تستند إلى أدبنا المحلي دون ارتكاز إلى نظريات النقد الأوروبية.

والمزاليق التي يجابهها النقد العربي اليوم أكثر مما يمكن معه الاطمئنان، فالناقد يدخل هذا الميدان المضلل بون نظريات تقوده ولا مذاهب توجهه ولا أسس يعتمد عليها في أحكامه، وإنما يجد مكان ذلك إحساساً داخلياً مبهماً يهتف به أنه، وهو يسلك مسلك الناقد، إنما يضع بنفسه خططاً وقوانين وأسساً؛ ذلك لأنه لا يملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها، ومن هنا ينشأ في نفسه التهيب ريحس بضرورة الحذر الشديد والاقتصاد في الأحكام ولا جرفه تيار الابتذال. وهذا فيما نظن موقف كل ناقد مثقف يعرف هدفه معرفة جيدة، وبهمه ألا يضل الطريق. فالنقد في هذه المرحلة من مراحل نمونا الثقافي موضوع دقيق خطير، وسيكشف المستقبل القريب الغطاء عن كثير مما

يمر بنا اليوم باسم النقد فيلوح لنا إذ ذاك مظهراً من مظاهر صبانا الثقافى لا أكثر.

وأحد المزالق الشائئة التى يكثر سقوط الناقد العربى المعاصر فيها، مزلق يغلّب على ظننا أنه صدى للأبحاث السايكولوجية الحديثة التى تصب اهتماماً ضخماً على الفنان نفسه حين تحاول تقديم إنتاجه الفنى. وقد بات شائعاً أن يكتب الكاتب مقالاً فى نقد قصيدة أو ديوان شعر فينتقل دون وعى إلى الحديث عن حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية والبيئية. وليس من الضرورى، لكى يتم السقوط فى هذا المزلق، أن يتحدث الناقد عن مولد الشاعر وطفولته، وإنما يكفى أن يقول إن هذه القصيدة تدل على أن الشاعر جبلى مثلاً، وأنه يعيش حياة هادئة ونحو هذا لكى يخرج كلياً عن حدود مملكة النقد الأدبى ويدخل فى نطاق سيرة الحياة.

ذلك أن المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية، فى دراسة موضوعية خالصة، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام، ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التى تسيطر عليها، وينرس الوزن واللمسات الموسيقية وأثر القافية، ويتحدث عن الموضوع وأسلوب الشاعر فى تناوله، ويعين الأساس الذى ترتكز إليه الفكرة العامة، وقد يخرج إلى المقارنة بين قصيدة وقصيدة وشاعر وشاعر، ولا بأس فى أية اتجاهات أخرى لاتخرج عن هذه الحدود ولا تدخل فى نطاق حياة الشاعر وآرائه الاجتماعية، فهذا يدخل فى باب السيرة، وهى دائرة منفصلة عن دائرة النقد الأدبى.

وأقرب المزالق إلى مزلق السيرة هذا، اتجاه الناقد إلى العناية بما فى القصيدة من أفكار وجعلها الأساس فى نقده. وهذا خطأ شائع يسهل الوقوع فيه خاصة فى هذا القرن الذى تشعبت فيه الآراء وزادت سطوتها فى الأذهان فبات لكل منا معتقده الخاص الذى يؤمن به إيماناً عميقاً ويحمس له. ومهمة الناقد الأدبى شاقة لأن عليه أن يتجرد من طغيان آرائه وهو يتناول القصيدة التى يدرسها، فالمهم بالنسبة له هو القصيدة لا نوعية الآراء التى تحملها. والحقيقة أن استهواء الأفكار والآراء استهواء خطر لا سبيل إلى الاستهانة به خاصة حين تكون هذه الآراء مما يمس القضايا الحساسة فى أنفسنا، إنسانية كانت أو قومية أو فردية. وكثيرون من الناس يجنحون دون وعى إلى الإعجاب بكل قصيدة تعبر عن آرائهم متغافلين عن ضعف القوى الشعرية فيها تخافلاً تاماً. وتلك حالة تشفع فيها للقصيدة عوامل لا علاقة لها بالشعر، وهى حالة يقع فيها كثير ممن يكتبون فى النقد، فالقصيدة عندهم رديئة؛ لأنها تحتوى

على رأى فى الحياة يخالف رأيهم وكأن لآراء الشاعر قيمة فنية تؤثر فى حكمنا على شعره.

والمشكلة الأساسية فى هذا المزالق، أن الكاتب يخلط بين القصيدة وموضوعها وهما شيئان منفصلان، ويمكن أن نقول إجمالاً إن الموضوع ينبغى أن يؤثر فى القصيدة لا فى الناقد. فكل ما يهم الناقد أن يلاحظه هو كفاءة القصيدة للتعبير عن الموضوع دون أن يناقش صلاحية الموضوع من الوجهة التاريخية والاجتماعية، فهذه تدخل فى حدود مهمة الذين يدرسون تاريخ الحركات الوطنية والأدبية، وهى إن استأملت من الناقد التفاتاً فهو التفات الإشارة، الذى لايعفيه من نقد القصيدة نقداً موضوعياً. والسقوط فى هذا المزالق يستطيع أن يتم كما تم سابقه دون تطرف كبير، فيكفى أن يهتم الكاتب بالإشارة إلى آراء الشاعر حتى دون أن يناقشها لكى يفرج من حدود مهمته، ومن نماذج هذا الخروج أن يقول الناقد للقارئ إن الشاعر يحب الطبيعة أو إنه شديد الحساسية بدليل قوله... وإنه يدعو للانطلاق بدليل قوله... ونحو ذلك، فهذا كله لون من الدراسة الاجتماعية والنفسية ولا علاقة له بالنقد.

ومن أبرز المزالق التى يحذرنا الناقد المثقف ما يمكن أن نسميه بالنقد التجزيئى، وهو ذلك النقد الذى يتناول القصيدة تناولاً تفصيلياً يقف عند المظاهر الخارجية ويعفى نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلاً فنياً مكتملاً. وأظهر أعراض هذا النقد اعتبار القصيدة مجموعة من المعانى وحدتها البيت على الأسلوب القديم. وفى هذه الحالة يقف الناقد عند البيت الواحد مناقشاً فى أسلوب كلامى ويتناول التعابير مفصولة عن السياق فيحكم عليها بالجمال أو القبح. ويصبح ناقد هذا النوع خطراً حين يكون ذكياً بارع الأسلوب، فهو إذ ذاك يفلح فى تضليل طالب الأدب الناشئ وتوجيهه وجهة غاطلة فى التنوق والحكم، فبدلاً من أن يقدم له أسلوباً منهجياً فى تقييم القصيدة يشغله بملاحظات ذكية لازعة هنا وهناك، مثل هذا الناقد ينسى أن الناقد الحقيقي يبدأ بعد هذه المرحلة التى تقف عند الثوب الخارجى وتترك جوهر القصيدة مطموراً بعيداً عن تنوق القراء.

وأحد المزالق أن يعتاد الناقد أن يكون سلبياً فى أحكامه، فبدلاً من أن يدل على مواطن الجمال فى الشعر المنقود، يكتفى بتبرئته من المعاييب الشائعة، ونموذج هذا تلك العبارة التى يكررها الكتّاب حين يحاولون الحكم على شاعر مقبول، وهى قولهم «إنه شاعر حقيقى يشعر ولا ينظم...» أفلا تتضمن كلمة «شاعر» معنى «الحقيقى الذى

يشعر؟ ومتى كان الشاعر يمتدح بأنه ليس «نظاماً» ومن أمثلة هذه الأحكام السلبية ما قرأناه لأديب كبير في نقد ديوان لشاعر معروف، قال: «لاتكلف ولا تبذل ولا لف ولا دوران ولا بهرجة بيانية وعروضية ولا تفتيش مضمّن عن أوابد الكلم والمعاني». ولسنا نفهم كيف يكون هذا مديحاً إلا إذا أصبح مجرد خلو الشعر من بعض العيوب الفادحة يمكن أن يعد فضيلة تمتدح، وإلا إذا كان المعنى أن شعرنا اليوم يقوم على اللف والدوران والبهرجة والتفتيش المضمّن عن الألفاظ.

وأحد المزالق الخطرة يكمن وراء استهواء الأفكار والسكر بالنظريات، وهو مزلق يتردى فيه أولئك الموهوبون الذين قال عنهم (ت. س. إيليوت) في بعض مقالاته إنهم يملكون عبقریات خالقة، إلا أنهم لتعطيل في قواهم المنتجة، راحوا يتسللون بالنقد الأدبي، مثل هؤلاء عادة يحوكون حول القصائد نظريات متحمسة أو تفسيرات من لون بعيد عن الأصل بعداً كبيراً قلما يلاحظونه، فهم منتشون ببريق الفكرة التي ابتدعوها وليس على القصيدة إلا أن تتضفط وفق القالب الذي يريدونه.

وقريب من هؤلاء أولئك الذين يحملون عن القصائد آراء سابقة قبل أن يقرأوها فليس أخطر من هذا الاستعداد العاطفي؛ لأنه أحياناً ينوم حاسة التنوّق ويعطل قابلية الحكم ليفرض رأياً غير مقبول.

أما إغراء الأسلوب والانتشاء بالألفاظ والتعابير فهو شرك للناشئين من النقاد الذين يسكرهم إحساسهم بالقدرة على التعبير، فينشئون مقالاً منمقاً على الأسلوب مكتمل الإنشاء، إلا أنه لا يمس القصيدة التي يتناولها إلا مساً خفيفاً، ومن هؤلاء فئة تغرم بكتابة المقدمات التاريخية المتعلقة بموضوع الشعر. وأعرف أديباً يكتب في نقد قصيدة تصف سنابل القمح في حقل فيبدأ من تاريخ صنع أول طاحونة هوائية.

هذه المزالق كلها قائمة أمام الناقد العربي المعاصر تفرضها عليه الظروف التاريخية التي واكبت نهضتنا الحديثة، وهي بما فيها من استهواء توشك أن تلقف كثرة بارزة من كتاب النقد المعاصرين بحيث بات المجال محفوقاً بالخطر. وما لم يتسلح الناقد المعاصر بثقافة متغلغلة نفاذة أصبح لا بد له أن يذهب في الضحايا ويساعد في إسلام أدبنا المعاصر إلى الفوضى والاضطراب.

## الفصل الثانى

### الناقد العربى والمسئولية اللغوية

نتجلى، لمن يراقب النقد العربى المعاصر، ظاهرة خطيرة شائعة فيه، ملخصها أن النقاد يتفاضون تغاضياً تاماً عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية فلا يشيرون إليها ولا يحتجون عليها. وكأنهم، بذلك، يفترضون أن من حق أى إنسان أن يخرق القواعد الراسخة، وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد، وأن يبتدع أنماطاً من التعابير الركيكة التى تخدش السمع المرفف، وكأن من واجب الناقد أن يوافق على ذلك كله موافقة تامة، فلا يشير إلى الأخطاء، ولا يحاول حتى أن يعطى تلك الأخطاء تخريجاً أو مسامحة. ولقد أصبح هذا التغافل هو القانون النافذ فى كل نقد تنشره الصحف الأدبية، حتى لقد يتصدى الناقد إلى نقد ديوان شعر مشحون بالأغلاط المخجلة فلا يزيد على أن يكيل كلمات الإعجاب للشاعر على تجديده وإبداعه، مهماً التعليق ولو بكلمة زجر عابرة، على فوضى التعابير والأخطاء، أفلا ينطوى هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة؟ وإلى أى مدى ينبغى أن يعد الناقد نفسه مسئولاً عن لغة الشعر المعاصر؟

والواقع أن ازدياد الناقد للجانب اللغوى من النقد ليس إلا صورة من ازدياد الشاعر نفسه للغة وقواعدها، فإن مصدر هذا الازدياد منهما واحد، وفى وسعنا أن نعود بالظاهرة إلى منابها الحق فى حياتنا المعاصرة نفسها. وليست اللغة بمختلف مظاهرها، إلا مرآة تتعكس فيها حياة الأمة التى تتكلمها.

إن الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختبئ فى شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربى المعاصر مؤداها أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة، يدلان على جمود فكرى فى الأديب وقد يشيران إلى نقص صريح فى ثقافته الحديثة. وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة فى أنفس الشعراء والكتاب حتى أصبحت تعنى لديهم أن التجديد يتجلى فعلاً فى ازدياد القواعد النحوية وإهمال المعجم والمقاييس اللغوية التى تعترف بها الأمة كلها. ولعل الناقد العربى ملزم بأن يعترف اليوم بأنه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء إذا ما همّ بتنبية شاعر إلى كلمة مغلوطة فيها أو قاعدة مخروقة فى شعره، ليس ذلك لأن الناقد يقر الخطأ؛ وإنما لأنه يخشى أن يقال عنه إنه

ناقد رجعي لم يتصل بالتيارات الحديثة في النقد، ولم يسمع بعد بأن المضمون أهم من الشكل أو أنه العنصر الأوحد في القصيدة التي ينقدها.

إن القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم. وهناك زمرة من النقاد تشهده سلاحاً بئاراً في وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة. حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو إلى هدم القواعد باسم هذا وذاك من الأسباب الواهنة. ولم ترتفع، في ردع هذه المدارس، إلا أصوات خافتة خجلة ما لبث الصباح حتى أسكتها. وليس لهذا الصباح -في نظر العلم- اسم غير الإرهاب الفكري. وإن واجب الناقد المخلص ليقضي أن يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات. ذلك أن الأسماء إنما تكتسب قيمتها من الحقائق التي تسندها، ثم إن قضية اللغة العربية يجب أن تكون أعز علينا من سمعتنا الشخصية باعتبارنا كتاباً مجددين نؤي ثقافة حديثة. وبعد فهل حقاً تستطيع الدعوة إلى سلامة اللغة أن تسلب الناقد صفة التجديد؟ وهل حقاً أن سلامة اللغة ليست شرطاً في جمالية القصيدة، كما يزعم بعضهم، وكما يريدوننا أن نصدق؟ وهل يسوغ لأي ناقد، مهما كان حديثاً في ثقافته، أن يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن أية قصيدة حافلة بالأخطاء المشوهة والتعابير الركيكة؟

إن الأمة العربية تمر اليوم بمفارق عام من مفارق حياتها، ونحن ملزمون بأن نعمل، كل في الجهة التي تؤله لها فطرته، في سبيل أن نرفع مستوانا ونبرز مواهبنا وننتج في الحقول كلها. وعلى الناقد العربي يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها. إن هنالك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمي أن تهدم قواعد اللغة العربية وتقضي عليها قضاءً مبرماً. وسواء أكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة، أم كانت تتعمد -لغرض مبيت- أن توهن اللغة العربية وتهدم أصالتها، فإن علينا أن نتصدى لها ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذي يغار على لغة الضاد من أن يعيث بها عابث غير مسئول. وإنه ليحزننا أن نرى أكثر نقادنا غير عابثين. وإلا فما الذي جعلهم يسكتون سكوتاً مقصلاً على الظاهرة الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة. ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة وإخضاع اللغة للسمع الشاذ الذي لا يعتد به؟ لماذا لم يحتج أي من نقادنا على «أل» التعريف، وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الأفعال فيقولون في مثل الأشطر التالية:

أفقا صه الترن في الهياكل



## الأروقة المعاول

الترن في الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

التود أن تحبس بى الحياة والتجند<sup>(١٥٤)</sup>

ولماذا سككت الناقد العربى على دخول (أل) هذه على المنادى (يا) فى مثل  
الآبيات التالية:

يا فللك الدائر، يا اليوزع الحياة فى فصولها

ألم أكن أنا من التراب، يا البيخير المطر<sup>(١٥٥)</sup>

إن دفاع بعض هؤلاء الشعراء بأن هذه الأساليب السقيمة قد وردت فى شواهد  
النحو<sup>(١٥٦)</sup> دفاع ضعيف، ذلك أننا قد خرجنا اليوم من بدواة القرون الأولى التى كانت  
تمزل بطناً من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتتحرف. ولقد ثبت القرآن، بلغته السهلة  
الجميلة، صورة للغة العرب سارت عليها القرون وأغنتنا عن الشنوذ والعبث، ثم إن  
قواعد النحو ليست إلا صورة من القوانين التى تخضع لها الجماعات، والجماعة التى  
تضيق قواعد لغتها لابد أن تضيق قواعد تفكيرها وحياتها بالتالى. إن لزوم القاعدة  
النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقافتها بأنها  
أمة أصيلة، وما القواعد النحوية، بعد، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات  
من السنين، فلن يكون فى وسع شاعر اليوم أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة.

ولنتسائل، على كل حال، عن المكسب التعبيرى الذى يحققه الشاعر من إدخاله  
(أل) على الفعل مثلاً. ولابد أن يسوقنا هذا إلى أن نتسائل أولاً: لماذا كانت الأفعال غير  
قابلة لدخول (أل) عليها؟ فى الواقع أن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية  
خضوعاً تاماً، وما من قاعدة معقولة قط إلا وفى وسعنا أن نلتمس لها سبباً إنسانياً  
يدعمها. وإنما تدخل (أل) على الأسماء؛ لأنها أسماء ولها صفة الاسمية، أو صفة  
التجريد بكلمة أخرى. فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة.  
ومثلها فى هذا الصفات. إن وجودها جامد لا ينمو ولا يتغير ولا تأثير لمشاعرنا فيه.  
وليست كذلك الأفعال. هنا، فى الأفعال، يمتد مجال الإنسانية وتعيش أحاسيسنا  
وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها. إن قولنا «جاء» يهتك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه  
ألف اسم وألف صفة. هذه الحركة التى ينطوى عليها فعل المجىء، وهذه الإنسانية

الكاملة التي يتضمنها، وهذا الزمن الذي يختبئ في ثنايا الحروف، كل ذلك يميز الفعل ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها. ولذلك كان الفعل أشرف ما في اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات. الفعل هو حقاً إنسانية اللغة، إذا صح هذا التعبير، ومن ثم فإية خسارة جسيمة أن تدعو مدرسة كاملة اليوم إلى أن نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه؟ ذلك أن إدخال (أل) على الفعل يعنى حتماً أن يكف الفعل عن أن يكون فعلاً، ويكتسب جمود الاسم. والواقع أنه، إذ تأملناه، يتحول إلى نوع من «الصفة» ويفقد طابع الامتداد الزمني<sup>(١٥٧)</sup>، وذلك هو السبب في الجفاف الماحل واليبوسة القاسية التي نجدها في الأبيات التي اقتبسناها سابقاً:

أفقا صه الترن في الهياكل

الأروقة المعاول

الترن في الشوارع الغوائل

والأكهف المنازل

التود أن محبس بي الحياة والتجددا

هذا، في الحق، كلام صلد لا ليونه فيه ولا عنوبة، تترادف فيه المجردات التي توحش القلب الإنساني وتشعره بجفاف الدنيا التي يصورها الشاعر. وكما كانت الأبيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو أن الشاعر أعطانا أفعالاً طبيعية تتنفس بين الأسماء وتخفف من وحشة التجريد فيها. ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد، فيما يلوح، قيوداً مرتجلة قيدنا بها أسلافنا النحاة دونما سبب موجب. ولذلك رضى أن يغبن قصيدته فيحرمها من أجمل ما فيها، من الأفعال التي هي مصدر الضوء والدفء في اللغة، ثم إن (أل) هذه حين تكثر تزجج السمع وتصبح رتيبة، ولا أدرى لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها، هذا نموذج:

الوحدة الفراغ

والدم الصقيع

والركود السأم الجامد<sup>(١٥٨)</sup>

هذه ثلاثة أشطر من قصيدة (وسأحتفظ باعتراضاتي الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها) ستة أسماء وصفة، وكلها معروف بال. ما أشد ما تبو الدنيا موحشة ميتة

لنا ونحن نعيش بين كل هذه المجردات! وأى بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملتهية  
اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة!

ويعد فهمهما كانت هذه الدعوة وأمثالها بريئة من القصد السيء فهي، على كل  
حال، دعوة مجحفة تنطوى على بنور مميّنة أن تنتهي باللغة العربية إلى الخير. وقيام  
مثل هذه الدعوات يلقي على الناقد مسئولية خطيرة. فمن سواء يستطيع أن يتصدى  
لإنقاذ اللغة والشعر من أن يتقادا لدعوات الموت والفناء هذه؟ إننا لنذكر أن هناك اليوم  
في صفوف هذه الأمة قوى متريصة تنطوى على الشر وسوء النية وبهمها أن تهدم  
العروبة على أى وجه يتاح. ولعل الحرب العلنية ليست أقطع وسائل هذا العدو في  
محاربتنا. فإن له أساليب أخرى أخفى وأشدّ مضاءً. وهل أخطر من أن يضعف إيمان  
الجيل الطالع باللغة العربية وحصانة قواعدها السليمة؟ وإذا أضعفنا ذلك الإيمان أفلن  
نكون قد ساعدنا في خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها؟ إنه ليحزننا أن نقول إننا،  
حتى الآن، قد مضينا في هذا طويلاً، وأن بين أيدينا الآن جيلاً يتشكك في منطقية  
القواعد البديهيّة ويستخف باللغة معتقداً أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن  
التجديد الحق والتحرر الفكرى. وإني لأجزم أن بين الأدباء أنفسهم فئة تؤمن بأن التثبيّه  
إلى أخطاء النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية في ثقافة الناقد. وقد تكون أول تهمة  
توجه إلى هذا الناقد أنه غير مثقف في النقد الأدبي الحديث.

على أننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها. وإسنا نحب أن ننصب  
مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعملاً يهبها حياة جديدة، أو يدعو إلى  
الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها، لا بل إننا نؤمن أعمق  
إيماناً بالتجديد المبدع، ونعتقد أن هذا التجديد لا يتم إلا على أيدي الشعراء والأدباء  
والنقاد المثقفين الموهوبين، غير أن هذا كله شيء، والعبث بالمقاييس شيء آخر. نحن  
نرفض بقوة وصرامة أن يبيع شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن  
قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه. وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية  
حرية لغوية لا يملكها الناثر<sup>(١٥٩)</sup>، فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أى  
شيء في غير الإطار اللغوى لعصره؟

إن كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ويبعده عن روحية  
العصر. وإسنا، على كل، نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة  
المدلل فيخطئ ويرتكب المحذورات ما شاء دون أن يحاسب؟

\*\*\*

بعد أن شخّصنا جوهر الظاهرة التي لفتت نظرنا في نقدنا المعاصر، وفسرناها بأنها، في حقيقتها، موجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد العرب اليوم حتى أهملوا الأداة التي يعبر بها عن ذلك المضمون، بعد ذلك نود أن ندرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الأدبي وحياتنا القائمه. فما من ظاهرة أدبية إلا ولها جنور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للأمة، فهل هذه الظاهرة أصيلة؟ هل تنبع من موقف أمة تتحدر من مثل تاريخنا الأدبي العربي أم أنها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفوداً متعسفاً على نحو ما وفدت عشرات الأشياء الأخرى من الغرب؟

إن الظواهر الأدبية تخضع للقانون العام الذي يتحكم في الظواهر كلها. فكل ظاهرة مندفعة في الأمة تعبر عن وجود نقص ما في الاتجاه الذي تندفع نحوه الظاهرة. وإذا بالفن اليوم في العناية بالمضمون، فإن معنى ذلك أن في أعماقنا إحساساً بأننا كنا سابقاً نبالغ في العناية باللغة حتى اختل التوازن. وذلك حق من واجبنا أن نعترف به. إن أدبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوري الطبيعي فانتقل من تطرف أباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية، إلى تطرف عصرنا في إهمال المظاهر الخارجية. على أن العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربي لا بد أن تكون قد استوفت حركة رد الفعل هذه استيفاءً تاماً. هذا فضلاً عن أن رنود الفعل يجب ألا تقودنا من خطأ في أقصى اليمين إلى خطأ في أقصى اليسار. فكل اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ في هذه الحالة، ولا بد لنا أن نقف في الوسط، مسيطرين تمام السيطرة، على المضمون والأداة في وعى واتزان. وإلا فلا بد لنا أن نبقي أطفالاً مخطئين إلى الأبد نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون، ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب إيثارنا للشكل.

والواقع أن السبب المباشر في استمرار حركة رد الفعل هذه أطول مما يصح هو أن الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوروبي ونظرياته الوافدة، وكأن ذلك النقد نموذج في الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والاقتراس والنقل. وفي غمرة هذه العقيدة الواهمة، أطلق الناقد العربي الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة في ذهنه وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوروبيين، دون أن يفتن إلى أن النقد الأوروبي يتحدر من تاريخ منعزل انعزلاً تاماً عن تاريخنا. وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير تلك القلوب، وعصور غير تلك العصور؟ كيف يتاح لنا أن نحقق ذلك التطبيق إلا بظفرة متعسفة ظالمة يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربي أكثر ما

يقع؟ ومن يجرؤ أن يزعم أن الذهن العربي ليس مفعماً بالخصب والحياة، وأننا لا نقتله قتلاً عندما نضغفه في قوالب من التفكير الأوروبي جاوناً بها مؤخراً وشهروها في وجوهنا؟ إننا لا نصدر في عقيدتنا هذه عن تعصب ولا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوروبية وجمالها. ولكننا نقول، ونصر على القول، إن لأدبنا العربية شخصيتها المستقلة وإن النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة، عن النقد الأوروبي، ولا بد لنا أن نستقرئ نحن القواعد، من شعرنا، ومن أدبنا، في هذا الوطن العربي، وباللهفة العربية.

وليست الظاهرة التي ندرسها في هذا الفصل إلا نموذجاً واحداً من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذي يقع فيه الناقد العربي إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبي الوافد. ذلك أن الناقد الفرنسي مثلاً، قلما يحتاج إلى أن يفرد باباً لنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي وذلك لمجرد أن المادة التي ينقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلاً، وإن فعل أي وجه يستطيع الناقد العربي أن يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالأخطاء؛ إن المحاكاة، في هذه الحالة، لا تتم إلا بأن يتخلى الناقد العربي عن مسئوليته فيقف متفرجاً على هوم القصيد العربية تاركاً شعرنا يعاني من مشكلاته لئلا يد تمد لاقتشاله أو صوت في الدفاع عنه.

على أن النقد الأوروبي لا يقف في ضرره عند هذا، وإنما ينصب لناقدنا شركاً أخطر. هذه النظريات الأدبية المتعة، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية في النقد الأوروبي.. هذه الدراسات الباهرة التي يكتبها الناقد الأجنبي هناك.. إنها تعمل في نقادنا عمل السحر فتبهزم وتسكهم وتقدهم أصالة أذنانهم وتصيب حواسهم المبدعة بشيء شبه التنويم. فما يكاد الناقد العربي اليافع يقرأ ما كتبه إيليوت ورتشوردز وبرادلي وما لارميه وقاليري وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا. ويكون أول ما يضحى به هذا الناقد هو الجانب اللغوي من القصيد العربية قبدلاً من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والأخطاء نجده يهمل ذلك ويعتبر القصيد منزّه لكي يتاح له أن يطلها ويغرقتنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التي لا تنطبق على شعرنا إطلاقاً ولم توضع له.

إن هذا الناقد العربي الذي يتحرق شوقاً إلى أن يجارى الناقد الأوروبي في حديثه عن المدارس والنظريات الكبيرة ذات الطابع النفسي والفلسفي، لا يجد أمامه إلا

قصائد عربية مزرية، ضعيفة الإنشاء. يتعثر السمع بغلطة عروضية في كل ثلاثة أشطر منها، ومن ثم فإنه مضطر اضطراراً إلى أن يغمض عينيه عن عيوبها، لكي يتاح له أن يعيش في جنة النظريات المسحورة التي استقاها من النقد الأجنبي. وبهذا يتفاضى عن مشكلة قائمة تحت بصره لكي يتحدث عن مشكلة مستحبة يود لو وجدت بالرغم من كل شيء.

إن اللوم في هذا كله لا يقع على نقاد أوروبا الذين لم يتوقفوا ليشيروا في مقالاتهم إلى أخطاء لغوية ونحوية كالتي يجب أن يشير إليها الناقد العربي. وإنما نحن المومنون، فلماذا ينبغي أن يعيننا النقاد الأوروبيون إذا كانت القصائد التي تتناولها نحن بالنقد مثقلة بإشكالات من نوع لا يطمون هم به؟ ولماذا نحكم أولئك النقاد الأجانب في الشعر العربي الذي يتحدر من تاريخ لا صلة له بتاريخهم الأدبي؟ وما هذه «العنجهية» التي تجعل الناقد العربي يتعالى عن مواجهة مشاكل شعرنا الواقعية لمجرد أن الأساتذة المبدعين من نقاد الغرب لا يتناولون مشكلات مماثلة في شعرهم؟

هذا الموقف العجيب ينم عن أن الناقد العربي لا يرى في عملية النقد إلا ترفاً فكرياً ووسيلة يستعين بها على اللعب بنظريات النقد الأوروبي. فليس المهم أن يدرس مشاكل الشعر العربي لكي يضع الأسس الموضوعية لنقد عربي حديث، وإنما القصد أن يشغل نفسه بتطبيق النظريات الأجنبية على هذا الشعر بأي ثمن. إن واقع شعرنا ليس هو الذي يملئ على نقادنا ما يكتبون وإنما ينقدون ليسلوا أنفسهم ويسلونوا بالكلمات الكبيرة الممتعة التي ابتدعها الأوروبيون في أوقات فراغهم. والحق أن مسئولية الناقد العربي تقضى عليه اليوم بالأى يكون له فراغ قط. ذلك أن شعرنا -كسائر جهات حياتنا العربية- مثقل بالإشكالات، وفي وسع همومه أن تشغلنا أعواماً طويلة قبل أن نفرغ لتطبيق النظريات الممتعة عليه. ولعلنا نعترف كلنا بأن الشعر العربي -بعد الحرب العالمية الثانية- قد واجه صدمة غير هينة بسبب الدعوة المتطرفة إلى الحرية حتى بدت علامات الاحتضار تلوح على أكثر من واحدة من المدارس الحديثة، وإذا لم نتدارك هذا الشعر فسرعان ما سيموت، فهل نريد حقاً أن نمضى في اللعب بالنظريات الأوروبية والكلمات الأجنبية ذات البريق والسحر؟ أم أن الشعر العربي سيعز على نقادنا فيقفون صفاً واحداً ليستنوه؟

ومهما سيكون موقفنا قلعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن موقف نقادنا من الفكر الأوروبي يكاد يكون موقف استخذاء. إن بعضهم يعتقد اعتقاداً جازماً أننا أقل موهبة

من شعراء الغرب وأن علينا أن نغترف نظرياتهم ونأكلها أكلًا إذا نحن أردنا أن ننشئ شعراً عربياً ونقدًا، لا بل أنا أقول إن مادة شعرنا وحياتنا العربية أغنى وأخصب بكثير من مادة الشعر الأوروبي المعاصر - لأسباب منطقية لا محل الآن لبسطها - وإن موجة تجديد جارفة سوف تنبعث من عالمنا العربي هذا، وسوف يتلمذ الغرب على شعراء هذه الأرض الموهوبة ونقادها وأدبائها في يوم قريب. ولكن هذا لن يحدث إلا بعد أن نؤمن بأنفسنا. إن الأمم المبدعة هي دائماً أمم تثق بأنها موهوبة. وأما الأمم التي تزدرى ذاتها وتقف وقفة الهوان أمام سواها فلن تبذل شيئاً على الإطلاق. فلنكف عن الانحناء للغرب. إننا قد سئمنا سماع الكلمات الفرنسية والإنكليزية في النقد العربي وأصبحنا نتعطش إلى نقد محلي، التجديد فيه منبعه العربية، والمصطلحات فيه ترتكز إلى مظاهر في الشعر العربي نفسه. وإنى لأهيب بالجيل الناشئ من النقد أن يتجهوا إلى أنفسهم حين يكتبون لينبت الذهن العربي الخصيب أشماره، وسرعان ما سوف تكتشف الأمة المنابع الحقة في كيائها الفكري، المنابع العربية التي لم يفتنى الأديب العربي بسواها ولا مصلحة له في سواها.





## مقدمة الطبعة الأولى

لقد تصدرت هذه المقدمة كتاب- قضايا الشعر المعاصر- فى طبعاته السابقة، وحين وجدت المؤلف تصدر الطبعة الخامسة من كتابها بمقدمة صافية ضمنتها ما جد لديها من آراء وتعليقات، رأيت أن تكون مقدمة الطبعة الأولى فى الختام بعد إضافة ملاحظات، توضح نقاطاً معينة. وإن كان هذا مخالفاً للمألوف.

د. عبد الهادى محبوبة

اعتادت السيدة نازك الملائكة، إما أن تقدم لكتبها بقلمها، كما فعلت فى ديوانها «شفايا ورماد» المطبوع فى سنة ١٩٤٩م، أو أن تكلف أحد أعضاء أسرته ليقدم لها على أساس الصلة الشخصية التى تربطها به، كما عملت فى ديوانها الأول «عاشقة الليل» الذى طبع فى عام ١٩٤٧م، حيث قدمت له أختها الصغرى السيدة إحسان.. وما هى اليوم تبنى رغبتها فى أن أقدم لكتابها هذا بنفس الدافع العائلى الذى يربطنا معا تمشياً مع العادة التى درجت عليها.

أما سبب اتخاذها هذا المسلك فهو أنها، كما قالت: «لا تؤمن بجوى المقدمات الأدبية، لأن الكتاب، أى كتاب، ينبغى أن يعتمد على قيمته الموضوعية..» وهو مسلك- كما يبدو لنا- سليم إلى حد كبير إذا كان الغرض من المقدمة التعريف بالمؤلف والكتاب، أو كانت نقدية تشير إلى محاسن الموضوع أو مساوئه أو إليها معاً. إلا أن القصد من المقدمة- كما نعرف- فضلاً عن ذلك- ربما مقتصر على إيجاز أهم النقاط البارزة فى الكتاب وعرضها على جمهور القراء بأسلوب يسهل عليهم الاطلاع السريع عليه، والإفادة المتوخاة منه. وإذا أراد المقدم الزيادة فى الفائدة فعليه أن يهدد لتلك النقاط المهمة بما يصلها بماضيها، وأن يطعمها بما يوضحها ويجلوها، وأن يضيف إليها موجز رأيه ليتم النفع بها... وعلى هذا الأساس من تحديد مسئولية المقدم وتعيين واجبه فيما يعرض ويرى نتقدم بالخلاصة الآتية:

تعرض الفنون على اختلافها إلى هزات تطورية عنيفة مثلما تخضع الأمم وسائر الأجناس إلى تطورات تقدمية حاسمة. ويعنى المختصون بدراسة هذه التغيرات فيولوجيا استقراراً وتمحيصاً، ويمعنون فى البحث عن منابعها وأسبابها، وتتأججها

وأهدافها.. ولا تقل عناية المولعين بالفنون والآداب بتسجيل أية ظاهرة جديدة تطرأ على ناحية فنية معينة عما لدى رجال العلوم الآخرين، ولربما فاقوهم حماسة وتوسعاً في البحث عن جذور هذه الهزة وعن أغراضها وأهدافها، لما لها من علاقة وثيقة بتطوير الفكر الإنساني، وفضل كبير على رقيه.

وشعرنا العربي- بين الآداب والفنون الجميلة العالمية- كان ولم يزل في طليعة فن القول من حيث معانيه وأساليبه، من حيث مضامينه وأغراضه وصور التعبير فيه، ثم من حيث موازين عروضه وقافيته وتنوع أشكاله، فقد دلتنا المجموعة الضخمة من الدواوين المطبوعة والمخطوطة التي ورثناها عن العصر الجاهلي والإسلامي، على مدى الخصب الذهني والعاطفي، والثراء اللغوي والتعبيري، الذي كان يتميز به الشاعر العربي خلال العصور الفاتنة حتى في شعر المناسبات، وفي أدب القصور والبلاطات.

وقد تعرض شعرنا العربي هذا إلى أنواع من الهزات التجديدية لما فطر عليه النوق العربي من استعداد وإمكانية التطور، كان منها ما يتصل بأغراض الشعر ومضامينه، ومنها ما يتصل بأسلوبه وشكله. وهذا ما سنشير إليه فيما بعد - على أن لاية اتجاهات فنية جديدة دلالتها وأثرها ولا سيما هذه الحركة الخاصة بعروض الشعر وموسيقاه، وأمثالها، مما ألف الكتاب للإحاطة به، وتنسيق قواعده.. كيف لا، والشعر في مقدمة الفنون التي تصور لنا وجدان الأمة وألوان حياتها، وترسم لنا الملامح الشخصية لأفئذائها وشعرائها، كما تعكس لنا- في الوقت ذاته- مدى النشاط الفكري والوجداني الذي يبذله الشاعر في معترك الحياة، لإعلاء شأن الإنسان ورفع مستواه.

ومن ناحية أخرى فإن الشعر باعتباره ظاهرة لا يثبت أمام الإنسان المتغير في مثله وتقييمه لظواهر الوجود، فلا بد أن يواكبه بطناً وسرعة، عمقاً وسطحية، تركيباً وبساطة. ولسنا بصدد البحث عن الإنسان كيف ومتى يجتاز هذه المراحل الحضارية، ولكننا نريد التأكيد على مدى الارتباط بينهما من وجوه كثيرة.

فالشعر كظاهرة تعبيرية في حياة الإنسان يبدأ بسيطاً- كغيره- ثم يتعقد تدريجاً بتعقد حياة إنسان الظاهرة نفسها فيتضاعف مضموناً من ناحية المعاني وأبعادها اتساعاً وعمقاً، ويتكاثر شكلاً من ناحية الأساليب وجودتها لغة وصياغة، ومن ناحية انتقاء الألفاظ ودقة رصفها ورقتها، ورتابة موسيقاها. وبهذا كانت لغات الأمم وأدباها في مرحلة بدائتها وجاهليتها أقل ألفاظاً وأبسط محتوى.

إن هذا التعقد المأنوس، غير المتكلف، لدليل على رقى الفكر والعاطفة معاً، وتزاحم مظاهر الحضارة المحيطة بهما وتقدمها. وبهذا تتكاثر الأسماء والمسميات، وتتشابه الدلالات والمداولات حتى لتختلط ببعضها أحياناً، فتكون مهمة الدارس المفكر التمييز بين التشابه والمختلط من الألفاظ والمعاني، وتصبح فضيلة العبقري اكتشاف المعنى الأصيل والاهتداء إلى اللفظ المناسب له، وهو ما يسمى فى عرف الفن ابتداءً وسمواً فى الخيال.

وقد عاش العربى، أول ما عاش، حياة أدنى إلى البساطة فى التحضر، وليس هذا فحسب؛ لأن حضارة الإنسان آنذاك كانت لم تتزايد بعد فى متطلباتها حتى تتعقد، ومظاهر الترف المعاشى لم تتعدد فى معطياتها حتى تتزاحم. وبهذا كان مضمون كل شيء ساذجاً، وكان القصيد العربى يحتوى على مضامين عدة، وكان الشاعر يتنقل بين هذه الأغراض المتنوعة لتأليف القصيدة، جاعلاً من البيت وحدة مستقلة الأداء والإعراب قدر الإمكان، ليدل على براعته فى الإيجاز.

ولما اتسعت أبعاد حضارته، وتعددت صورها، كان لابد للمضمون أن يتوسع ويطول، وبذلك ضاق صدر القصيدة عن أن ينفصح لأكثر من غرض واحد إذا استوعبه الشاعر وأجاد تحليله وتصويره، وسواء عليه أتحوّل إلى غيره أم لا فإن القصيدة تطول ويملها السامع والقارئ، وتخرج عن الإطار المألوف إلى دائرة الملاحم القصصية والأراجيز التعليمية.. وبذلك استبدل الشاعر تنقله بين المضامين إلى تنقل بين الأوزان المختلفة تارة، أو بين ضروب الوزن الواحد أخرى، ومن قافية لغيرها بقصد التنويع تارة أخرى. وحاول- أحياناً- الخروج على الوزن والقافية معاً فعادت به طبيعة الشعر العربى إلى واقعها أخيراً.. وفى هذا التثقل والتنويع- على اختلافه- ما فيه من دلالات نفسية وفنية واجتماعية للشاعر والقارئ والسامع تكشف عن مستوى الحضارة الذى بلغته الأمة.. لذا كانت مسرحيات شوقي طريفة مقبولة، فى حين جاءت مملولة ترجمة سليمان البستاني «١٨٥٦-١٩٢٥م» لإلياذة هوميروس، وملحمة الزهاوى «ثورة فى الجحيم».. ذلك أن البستاني جاء بترجمته على شكل مقطوعات، كل مقطوعة منها وحدة الوزن والقافية، وبهذا تحولت إلى مجموعة قصائد. أما الزهاوى فقد اختار بلحمته البالغة ٤٢٥ بيتاً بحر الخفيف مع وحدة القافية فى الوقت الذى كان يدعو إلى الشعر المرسل والتحرر من قيد القافية، وينظم فيه.

ومن جهة أخرى فليس صحيحاً أن الشعر العربي وما يعتمد عليه من مقاييس النقد الأدبي معايير ثابتة متحصرة كما وصمه بعضهم<sup>(١٦٠)</sup>. ولعل في تسمية الأوزان بالبحور ما يوحى لنا بالسطح الواسع، والعمق الهائل لمن يدرك كيف يعوم فيستخرج منه الجديد والغريب، فضلاً عن المعنى المعروف. وآية ما ندعيه في مرونة الأسس النقدية في أدب العرب، وخصب الذمنية العربية، وقابليتها التطورية ما عرفناه من تجديدات في المضمون والشكل طرأت على الشعر العربي بعد تاريخه المسجل بفترة وجيزة: فلم يمر عليه قرن واحد حتى دخلته أغراض جديدة بظهور الإسلام، ووجدنا الشعر السياسي مثلاً عليه. ولم تمر مائة عام أخرى حتى بدأ عهد جديد دعاه النقاد بعصر الشعراء المحدثين قبال القدامى لما دخل على الشعر من اتجاهات جديدة في الصياغة وأساليب التعبير على يد أبي نواس وأبي تمام، ويشار بن برد ومسلم بن الوليد، وابن المعتز وابن هرمة والشريف الرضي وسواهم<sup>(١٦١)</sup>. بل إن «مطيع بن إياس» الذي عاش في أواخر الدولة الأموية في الكوفة، وأوئل الخلافة العباسية في بغداد، المتوفى سنة ١٧٠هـ = ٧٨٧م يعد أول الشعراء المحدثين، الذين جندوا في العروض العربي، وكان بين هؤلاء من خرج على بحور الشعر الخليلية كـ«رزيق بن زند» و«زبد المتوفى» حوالي سنة ٢٤٧هـ = مولى طيفور بن منصور الحميري خال المهدي، حيث أتى بأوزان جديدة في شعره حتى لقب بالعروضي<sup>(١٦٢)</sup>. وفي الوقت نفسه كانت هناك محاولات تجديد في العروض قام بها أبو العتاهية فنظم بأوزان لم تعرف قبله، إذ من المعروف أن المختصين من العرب استنبطوا ستة أوزان أخرى من مقلوب لوائح البحور التي جاء بها الخليل والأخفش وسموها: المستطيل والممتد والمتوافر والمتند والمنسرد والمطرود... وهي مقلوب الطويل والمد والوافر. إلخ.. كما استحدثوا ألواناً أخرى من الشعر بأوزان جديدة، إلا أنها لا يلتزم فيها النطق بالحركات دائماً، وتأتي ملحونة أحياناً، دعوها السلسلة، والقوما، وكان وكان، والموالي. كما حاول أبو العتاهية وآخرون الخروج على قاعدة القافية الموحدة<sup>(١٦٣)</sup>، وتقننوا فيها فجاءوا بما أسموه بـ«المزودج» وهو مشطور بحر مقفى الشطرين، ثم «بالسقط» وهو بيت مصرع بقافيتين، وأربعة أشطر بقافية موحدة القافية يختمها الشاعر بشطر قافيته كالأولى.. ثم «المخمس» وهو يأتي بأربعة أشطر موحدة القافية تختم بشطر قافيته تتكرر في نهاية كل مخمس. وأمعن بعضهم في التحرر من القافية فقال أبياتاً من الشعر المرسل<sup>(١٦٤)</sup>.. بينما حدثت حركة في الشكل دفعت إليها الأفاق الحضارية الجديدة، قام بها شعراء الموشحات في الأندلس. وهي انطلاقة تطويرية خرج بها أصحابها على سنن الشعر القديم، فنوعوا الأوزان والقوافي في

القصيدية الواحدة، وكان لذلك أثره فى كل حركة تجديد جأت بعدها، فقد ابتدع مقدم بن معافى- من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى- فن الموشحات فى أواخر القرن الثالث الهجرى، ثم قوى وانتشر على يد «أبى بكر عبادة القزاز المتوفى سنة ٤٢٢هـ»، ثم ظهر الزجل بلغة العامة المتحضرة، واشتهر «ابن قزمان» المتوفى سنة ٥٥٥هـ، بالإبداع فيه. و سرعان ما تتاقل الشعراء شرفاً وغياً هذه الفنون وانتشرت فى أوساطهم وجئوا فيها.

ثم مرت بأمة العرب قرون عجاف رزحت طوالها تحت نير الاستعباد فأصيب فكرها بالخمول ومنيت حضارتها بالانهيار، وما إن استيقظت حتى قويت واستعادت مكانتها الحضارية والفكرية، وشمل حياتها التجديد، وبخاصة حينما أطلعت على أدب الغرب فاقتبست منه وتأثرت به، فكانت أول ظاهرة تجديدية فى دواوين الشعراء من مهاجرى سوريا ولبنان إلى أمريكا فى أوائل هذا القرن، وقرأنا لهم صنوفاً متنوعة فى أفانين من الشعر أمثال: إيليا أبو ماضى، وجبران خليل جبران، والشاعر القروى رشيد سليم الخورى، وشفيق المعلوف، وفوزى المعلوف، ونسيب عريضة وغيرهم.

وفى الوقت نفسه كانت دعوة التجديد فى الشرق العربى تتردد أصدائها فى نفوس جماعة- الديوان- التى يتزعمها العقاد ويدعو لها زميلاه عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى من جهة، وجماعة «أبولو» التى يمثلها أحمد زكى أبو شادى و خليل مطران وأنصارهما من جهة أخرى، وشقت طريقها بخطى واسعة على يد محمد فريد أبى حديد و خليل شبيب «الشعر المقطوعى» وإن أطلقوا عليه اسم «الشعر الحر» تارة و«الشعر المرسل» تارة أخرى و«الشعر الحر المرسل» تارة ثالثة<sup>(١٦٥)</sup> معللين لذلك بعدم التزامه القافية الموحدة.

وتوفى أبو شادى فى أبريل سنة ١٩٥٥م وهو يحدد الشعر الحر فى مناسبات الدفاع عنه أو الدعوة له بأنه «الذى يجمع أوزاناً وقوافى مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته»<sup>(١٦٦)</sup>. غير أن على أحمد باكثير- من أتباع أبولو- قد امتدى إلى الشعر الحر من دون أن يعرف ذلك، فإنه نظم مسرحيته- السماء أو إخناتون ونفرتيتى- سنة ١٩٤٢م من بحر معين هو «المتقارب» وجاءت الأشطر فيه بعدد من التفعيلات غير متساوية، ولكنه مع ذلك- أطلق عليه اسم «الشعر المرسل»؛ لأنه لم يتقيد فيه بوحدة القافية<sup>(١٦٧)</sup>، فكان بموقفه هذا يذكرنا بالرحالة «كرستوف كولومبس» الذى اكتشف أمريكا وهو يظن أنها إحدى جزر الهند الشرقية، ثم تلقاها حركة «الشعر الحر» فى

أواخر النصف الأول من القرن نفسه، في يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الأول من سنة ١٩٤٧ بالذات.. ففي ضحاه كان ميلاد أول نموذج له، في قصيدة بعنوان «الكوليرا» وقد كانت التجربة التي انفلتت بها الشاعرة فاستوحتتها وصورتها هي أحداث «الهيضة» التي وقعت في مصر الشقيقة حينذاك، ونشر الوفاء أجنحة الموت الفاجع على ربوعها.. وكان يوماً مشهوداً في منزل الشاعرة وعند الأسرة بكامل شخصيتها، من الأب الأديب الباحث الأستاذ صادق الملائكة إلى الأم الشاعرة المعروفة أم نزار، إلى الأخوة إحسان ونزار وعصام وسها، كما رواه دفتر الذكريات المخطوط بقلم المؤلفة نفسها، وهو سجل للمحاورات والأحداث التي تجرى بين أعضاء الأسرة في مناسبات خاصة، وفي أوقاتها المعينة.

ولعل من المفيد أن أقتطف منه ما يلي:

تدخل «نازك» غرفة الاستقبال ويدها القصيدة وتقول: هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس - شظايا -<sup>(١٦٨)</sup>.

فتجيب «إحسان»: إن عشاق الشعر الأوروبي سيفهمونها ولا شك.

أبو نزار: ما هذا الشعر الجنوني؟ إنه هذيان! أين الوزن، أين القافية، ما معنى الموت، الموت، الموت؟!!

نـازك: هل تعني أنك لم تفهم فكرة القصيدة

أبو نزار: الفكرة تصويرية لا بأس بها ولكن هذا الوزن المبتكر لم يطربني وأنا لا أفهمه، اسألي أمك.

أم نزار: لقد قرأت القصيدة اليوم، وقلت لها: إنها أشبه بالشعر المنتثر مع أنها لا تخلو من وزن غريب.

إحسان لنازك: اكتبى عليها إنها من الوزن الفلاني ليصدقوا.

نـازك: لقد قلت لك أن الجمهور سيضحك مني ولكني - مع ذلك - واثقة أن هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي.

أبو نزار: من يقرأها؟! أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتري؟ إنك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي، فأنت واحدة، والأمة ملايين.

نـازلـك: قولوا ما شئتم، أقسم لكم إنى أشعر اليوم بأنى قد منحت الشعر العربى شيئاً ذا قيمة.

نـزار: إن العمل الذى يقابل باختلاف عظيم فى الرأى لابد أن يكون عظيماً.

بهذا القدر اليسير أكتفى، وقد نقلت ما رأيته متصلاً بالموضوع من محضر الجلسة التى حوت نقاشاً طويلاً وحواراً غنياً، تاركاً للمؤلفة أن تنشر وقائع مذكراتها الممتعة كاملة، ليطلع عليها القراء.

لقد استجاب العروض العربى لهذه الحركة التطورية الجديدة. وشاعت فى الأوساط الأدبية وتلافقها شعراء الشباب بعد نقد قاس وسخرية لاذعة.. والذى يقلب على ظننا أن حركات التطوير تلك إنما كانت بدافع الرغبة إلى الجديد وليست تخلصاً من قسوة عمود الشعر وصرامته، وإلا ما ذهب «المعري» وغيره إلى الزيادة فى القيود فالتزم فى القافية ما لا يلزمه العروض به، وأثرها فى «لزمياته»، وكذلك «فصوله وغاياته»، حتى لكانها وسائل للداء كلما ازدادت أعانت الشاعر على رسم صورته وتأدية غرضه. كما نعتقد بأن حركة الشعر الحر هذه إنما هى مرحلة تطورية لعروض الشعر العربى وليست مقتبسة عن الشعر الغربى كما ذهب بعضهم<sup>(١٦٩)</sup>، وإن كانت تشبهه فى بعض الوجوه؛ إذ ليس كل شبيه مستحداً من شبيهه، وإن كان بعض أنصارها ممن قرأ أدب الغرب وأفاد منه وادعى الأخذ عنه.. ثم إنها لم تعالج «المضمون» وإن كان هو الحاجة الملحة التى دفعت إلى اختراعه<sup>(١٧٠)</sup>، ولم تدرس «وحدة الموضوع» وإن كانت هى الحافز القوي إلى ابتداعه<sup>(١٧١)</sup>.. وعلى ذلك فإن كل ما وصلنا من تجديد وتنويع فى الأسلوب والشكل منذ فجر النهضة الحديثة سواء أكان فى مدرسة شعراء المهجر فى أمريكا أم فى جمعية «أبولو» فى القاهرة إنما هى إرهاصات مهدت لميلاد الشعر الحر الذى كان بمنزلة رد الفعل لبعض أنواعها، والذى ابتنى قواعده على أسس فنية خاصة فى العروض العربى لا يتعداها.

ونميل أخيراً إلى القول بأن هذه الحركة إنما هى عودة بالشعر العربى إلى أوزانه العروضية حيث جعلت من -التفعيلة- أساساً تعتمد عليه فى بناء البيت بعد أن نزع فريق من الشبان إلى التطرف فى التحلل منها، وظن الشعر نشراً وتوهم الوزن والقافية قيداً، ونظم المقطوعات المنثورة ودعاها شعراً وأضاع بذلك عنصراً أساسياً من أهم خصائص الشعر، وهو موسيقى التفعيلة؛ لأن الوزن والقافية - كما نرى - ليسا

قيدين في الشعر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرر منهما وإنما هما خاصتان من أهم خصائص الشعر الجيد ليميز بهما عن النثر الفني.. فهي- حركة الشعر الحر- دعوة إلى الحرية في اختيار الأوزان المناسبة لا التحرر منها أو التحريف فيها لاعتقاد روادها بأن الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلى عنها الشعر إلا ويستحيل نثراً.

ولعل في وصف هذا اللون من الشعر «بالحر» نون التحرر ومرادفاتها مثلاً ما يشعر الباحث بضرورة الالتزام بالوزن والقافية، ولكنه التزام من نوع جديد، فيه حرية للشاعر ضمن حدود «بحور» معينة يتميز بها الشعر عن النثر، ليس في الموسيقى وحسب، إذ هي حاصلة فيها وإن اختلفت في نوعها ومقدارها.. التزام في بحر من البحور وحرية في عدد تفعيلات الشطر من البيت في القصيدة الواحدة، ثم التزام في القافية وحرية في تنويعها في القصيدة نفسها.. فليس «الشعر الحر» امتزاجاً بين بحور مختلفة أو التنويع فيها<sup>(١٧٣)</sup> ولا ابتداء بحور جديدة، أو تحرراً من قيد الوزن والقافية، لأنهما إيقاع لا يريد دعاة «الشعر الحر» فقدانه وإنما يحرصون أشد الحرص على الرتبة فيه، وعلى تكرار النغم الذي يحدثه.

ومزية هذا الكتاب لانتحصر في تحديد مفهوم «الشعر الحر» الذي اختلف في تطبيقه كثير من النقاد والكاتبين فضلاً عن الشعراء المجددين، وإنما حاولت الكاتبة أن تضع له قواعد عروضية كاملة في فصول مطولة ودعت العروضيين والشعراء إلى دراستها، فإذا صحت أصبحت جديرة بأن تثبت فصلاً في كتب العروض العربي الذي م يتناول- بطبيعة الحال- هذا الأسلوب المعاصر في الوزن.

وليس ذلك فحسب، وإنما قدمت لتلك الفصول الطويلة بنبذة عن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جديدة ظهرت سنة ١٩٤٧م، ثم درست أسبابه الاجتماعية كما مثلتها هي وكرست جهودها لوضع عروض لهذا الشعر يقيس عليه الناشئون قصائدهم لا يقعون في الأخطاء. والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر الذي ينشر اليوم حافل بالغلط العروضي والسقطات، غير أنها تشعر- في يقين- أن هذا الغلط لن يستمر؛ لأن شباب الجيل القابل سيكون أكثر فهماً وتدقيقاً لأسرار اللغة العربية والأوزان الشعرية، كما خصصت المؤلف فصلاً طويلاً للأخطاء العروضية الشائعة، صنفتها فيه إلى أصناف، وضعت لها عناوين مميزة، مثل: الخلط بين التشكيلات، ومستفعلن في ضرب الرجز، وغير ذلك.



والكتاب- فضلاً عن هذا- دعوة إلى أساليب النقد العربي بحيث يساير الشعر المعاصر وبالتالي الحياة المعاصرة نفسها، وهذه الفكرة ترد على صورة دعوة فعلية أحياناً نجدها مبثوثة في عناوين الكتاب، ولاسيما المتعلقة بالشعر الحر، كما ترد على صورة فصول في النقد تحاول فيها الكاتبة أن تطور تلك الأسس التي تدعو إليها والتي تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة في النقد الأدبي.

أما الفصول التي تضع أسساً جديدة في النقد فيمكننا التنبية إليها، وهي:

أ- هيكل القصيدة: وفيه تدرس القصيدة العربية على أساس بنائها لا على أساس موضوعها. وفي هذه الدراسة تميز دقيق بين الموضوع وبناء القصيدة، وقد انتهت فيه إلى وجود ثلاثة أنواع من الهياكل، أطلقت عليها: الهيكل المسطح، الهيكل الهرمي، والهيكل الذهني، وجاء بمثال مفصل من كل صنف. والذي يلاحظ أن الكاتبة وضعت كثيراً من الاصطلاحات الجديدة التي يحتاج إليها الناقد المعاصر، مثل: الكفاءة، التماسك، الصلاية، ومثل: الأوزان الصافية والممزوجة، ومثل: التشكيلات وتريد بها الشكل العروضي لضرب القصيدة في الشعر الحر، وهي تعادل في العروض القديم مجموع العروض والضرب في البيت الواحد، ولم يضع له القدماء اسماً.

ب- الفصلان البلاغيان عن «التكرار» في الشعر الحديث. وهي محاولة جديدة كل الجدة في إقامة بلاغة عربية على أساس الشعر المعاصر، ذهب الكاتبة فيهما إلى أن البلاغة ينبغي أن تتطور موضوعاتها بحيث تستوعب ما جد من أساليب في لغتنا. وكل من تتبع ما ورد عن التكرار في أدبنا القديم وكتبتنا البلاغية يرى بوضوح أن هذين الفصلين جديدان في موضوعهما؛ فقد قسمت في الفصل الأول التكرار، بناء على ملاحظاتها للشعر قديماً وحديثاً: إلى تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار المقطع، وأتت بأمثلة وضعت على أساس استقرارها لها، شبه قواعد جمالية لهذا التكرار. ويبحث في الفصل الثاني معاني التكرار، كما بدت لها، فقسمتها إلى تكرار بياني، وتكرار لا شعوري، وغيرهما وجاءت بلفظات جديدة تستحق الدراسة.

ج- ولعل أبرز الفصول- بعد ذلك- هو الفصل المعلنون به البند ومكانه من العروض العربي» وقد ذهب في الكاتبة خلافاً لمن سبقها ممن درسوه إلى: أنه شعر نو

وزنين لا وزن واحد كما توهم دارسوه، وأثبتت ذلك بالاستشهاد، ثم وضعت عروضاً كاملاً لهذا اللون الطريف من الشعر الذي شاع في العراق خلال القرون الثلاثة الفائتة، والذي نظفته أن هذا الفصل سيثير مناقشات من قبل المعنيين بالنقد والشعر معاً.

د- ومن مزايا الكتاب التي تلتقت نظر الباحثين- أخيراً- موقف المؤلف من استيراد النظريات الأوروبية وتطبيقها على الشعر العربي، وقد فصلت هذا الموضوع النقدي الدقيق في فصل «الناقد العربي والمسئولية اللغوية» وتوصلت إلى أن قواعد النقد العربي الأساسية ينبغي أن تتبع من البيئة العربية ومن طبيعة الشعر العربي لا أن تستورد من خارج محيطهما.

وبعد، ففي الوقت الذي نكبر فيه رائدة الشعر الحر فيما اهتدت إليه من قواعد لحركة التجديد الشعرية، ولما ابتدعته من مصطلحات، وتوصلت إليه من نتائج تعتبر ثروة لغوية وأدبية في النقد العربي، تختلف معها في نقاط عدة نكتفي بإيجاز اثنين منها:

## ١- المفارقة في مصطلح «الشعر الحر»

وجه المفارقة في هذا الاصطلاح أنه ينطوي على تجديد في الشعر، ولكننا إذا أمعنا النظر فيه نجده لم يزل يحتفظ بتعريفه عند نقاد الأدب من عهد قدامه بن جعفر بأنه القول الموزون المقفى الذي يدل على معنى<sup>(١٧٣)</sup>.. وإنه تجديد نحو الحرية في الشعر، ولكننا إذا استقرأنا ما نظم فيه نراه لم يخرج على عمود الشعر الذي حدده «المرزوقي» في مقدمته لشرح ديوان الحماسة<sup>(١٧٤)</sup>، وهو -الشعر الحر- بنظر مبدعيه سبيل لا تطلق الشاعر من قيود شكلية تعوق خياله عن الإبداع والاسترسال، وتصد لسانه عن التعبير والتصوير، غير أنه يرفع القيود قد فرضوا عليه قيوداً معنوية قاسية من أجل أن يكون ما يقوله شعراً ما دام الشعر نغماً ملحناً، وليس موسيقى فحسب.

## ٢- تجريد النثر من الموسيقى

في معرض الموازنة بين النثر والشعر في الفصل الذي تحدثت به المؤلف عن «قصيدة النثر» انتهت إلى «أن الموسيقى ملازمة للشعر لا له»، والذي نعرفه أن للنثر الفنى موسيقى تأتيه من توازن الجمل وسجعها، ذلك التوازن الذي هو أقرب إلى الوزن

فى الشعر؁ وذلك السجع الذى هو أشبه بالقافية فيه؁ مما يدلنا على أنه هو الأصل الذى ارتقى منه الشعر؁ كما كان الرجز هو الحلقة الوسطى بين النثر المتوازن المسجوع ويحور الشعر الناضجة. ولكن هذا الطراز من البيان العربى قد جفاه المجددون من الكتاب أيضاً حتى ولو كان عفويأ غير متكلف؁ ناله من التعريض والتنديد ما نال الشعر الموزون الملقى.

فالتفعيلة— كما هو واضح— موجودة فى النثر وبخاصة الفنى منه. والموسيقى توجد فيه كما توجد فى الشعر؁ إلا أن فى الوزن موسيقى لانجدها فى غيره بله فى عدمه حتى ليخيل إلينا ونحن ننشد قصيدة موزونة؁ أن فى الوزن شيئأ أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها؁ هو نغم المعنى الذى كان صداه الوزن.

ولعل هذا هو الذى ألصق الوزن بالشعر لأنه غناء فى الأصل؁ وجعله من خصائصه وميزاته؁ ليس فى لغة العرب وحسب وإنما فى لغات الأمم جميعها؁ وإلا فلماذا اهتمى السمع المرفه إلى القافية؁ وناشد انسجامها مع الوزن والمضمون ولم يكتف بالوزن مثلاً؟

وقبل أن نختم هذه المقدمة الموجزة ألا يصح لنا أن نتساءل: أى الطريقين أقرب إلى الحرية فى الشعر؁ ما دمنا ننشدها لتحقيق ذاتية الشاعر؁ وبسهولة تنقله فى تصوير مشاعره مع المحافظة على موسيقى الشعر وإيقاعه: هل الالتزام بتفعيلة واحدة من بحر معين كما توصلت إليه صاحبة الكتاب ودعت له باسم الشعر الحر أم باستخدام عدة أوزان يختارها الشاعر؁ ينتقل بينها حسب انسجامها مع الموضوع كما ذهب إليه أبو شادى وأصحاب أبولو جميعهم؟

والله نسأل أن يلهمنا السداد؁ ويهديننا سبيل الرشاد.

**د. عبد الهادى محبوبة**

(بغداد ١٩٦٢)



## ثبت الأعلام

(أ)

الأخفش «سعيد بن مسعدة» ٣٤٤/١٣٢

إبراهيم أنيس ٣٤٤

إبراهيم عبد القادر المازني ٣٤٥

الأنباري ٩٧

ابن خلكان ٩٧

ابن الخلفة ١٩٥/٢٠٠/٢٠٤/٢١٠

ابن نريد ٨/٩/١٠/١١

ابن رشيق ٢٧٥/٣٤٤

ابن زيدون ٨٧

ابن الفارض ١٤٥/٢٨١

ابن قزمان ٣٤٥

ابن مالك ١٠٢/١٠٧

ابن معافى ٣٤٤

ابن المعتز ٣٤٣

ابن هرمة ٣٤٣

أبو تمام ٣٤٣

أبو العتاهية ٣٤٣

أبو العلاء المعري ١١/١٢/٥٨/٣٤٨

أبو فراس الصمداني ١٥٠

أبو القاسم الشابي

٢٦٩/٢٧٣/٣٠٤/٣٠٥/٣٠٦/٣٠٧/٣٠٨/٣١٠/٣١٢/٣١٤

أبو القاسم محمد كرو ٢٦٩/٢٧٣/٣٠٤

أبو نزار الملائكة ٣٤٧

أبو نواس ٣٤٣

أبو هلال العسكري ٢٧٥/٢٦٦

إحسان الملائكة ٣٢٩/٢٤٦/٣٤٧

أحمد خاكي ١٦٤

أحمد زكي أبو شادي ٣٤٥/٢٤٦/٣٤٩/٣٥٣

أحمد عبد المعطي حجازي ٢٧٩

أحمد مطلوب ١٥

أحمد الهاشمي ١٩٧

أفونيس (على أحمد سعيد) ٢٤٣

أسعد مصلوح ٣٤٥

الأصفهاني ٣٤٤

المرزباني محمد بن عمران ٣٤٤

المرزوقي ٣٥٢

أمجد الطرابلسي ١١٢/١١٣/٢٥٩/٢٦١/٢٧٠

أم نزار الملائكة ٢٧/٢٤٦/٣٤٧

الأمدي ٣٤٣

امرق القيس ٥٨/٧٦/٢١٩

أنور العطار ٢٤٥

إيليا أبو ماضي ٢٥٨/٢٦١/٢٦٩/٢٨٤/٣٤٥

إيليوت «توماس سترنز» ٣٢٣/٣٣٥

(ب)

باقر بن السيد إبراهيم الحسيني ٢٠٨/٢١٠

الباقلائي ٨/٩/١٠/٣٤٤

البحري ٣٤٧-

بدر شاكر السياب

١٤/١٧/١٨/١٩/٢٠/٣٦/٤٧/٤٨/١٢٥/١٦٦/١٦٧/٢٣٦/٢٦٨/٢٧٣

٢٨٩/٢٨٨/٢٨٧/٢٨٥/٢٨٢/٢٨١/٢٧٨/٢٧٤

بدوى الجبل ٤٢

بدير متولى حميد ١٩٧

بديع حقى ١٧/١٤

برادلى ٢٢٥

بروك «روبرت» ٣٠٨/٣٠٩/٣١٠/٣١١

بروميثيوس ٣٠٥

بريفير «جاك» ١٥٥

البستاني ٢٤٢

بشار بن برد ٢٤٣/٢٤

بشارة الخورى ٢٧٦/١٩٠

بلند الحيدرى ٢٩٠/٤٧/٤٥

البهاء زهير ١١٥

(ت)

توفيق صايغ ٢١٦

(ج)

جبرا إبراهيم جبرا ١٥٣/١٥٤/٢١٦/٢١٧/٢١٩

جيران خليل جيران ٢١٨/٢٥٨/٢٨٤/٢٤٥

الجرجاني ٣٤٣

جميل الملايكة ١٣٥

جودج غانم ١١٩/١١٨/٩١

(ح)

الحارث بن حلزة اليشكرى ٨٩/٩٠

الحارث بن عباد ٢٦٧

حسب الشيخ جعفر ١٢٢

حسين العشاري ٢١١/٢٠٦/٢٠٤

الحصري القيرواني ١٣٣

(خ)

خزامي صبري ٢٢٦/٢١٩/٢١٦/٢١٤

الخطيب ٣٤٤

الخليل بن أحمد

٩٩/١٩٧/١٣٧/١٣٥/١٣٢/٩٩/٩٨/٩٧/٩٠/٨٥/٧٤/٤٢/٢٧/٢٦/٢٤/١١/٧/٦

٣٤٤/٢٠٣/١

خليل حاوي ٩٦/٩٥/٢٥

خليل الخوري ١٨٧/١٨٤/١٢٥

خليل شيبوب ٢٤٥

خليل مطران ٢٤٨/٢٤٥

خير الدين الزركلي ١٩٠

(د)

رتشردز ٣٣٥

رزين بن زند ورد ٣٤٣

الر صافي ١٩٧/١٩٠

(ذ)

زكي نجيب محمود ١٦٤

الزهاوي «جميل صدقي» ٣٤٣/٣٤٢/١٩٠/١٨٩

(س)

سبنسر ٣٠١



السراج الوراق ٢٤

سيتول «إيدث» ١٥٣

سعد مصلوح ٣٤٥

سعدى يوسف ٨١

سليمان العيسى ١٧٩/١١٤

سها الملائكة ٣٤٦

س. موريه ٣٤٥

(ش)

شاذل طاقة ٤٦/٣٧

الشاعر القروى «رشيد سليم الخورى» ٣٤٥

الشرىف الرضى ٣٤٣

شفيق معلوف ٣٤٥

شكسبير «وليم» ١٨٨/١٦٣

شوقى (أحمد) ٣٤٢/١٩٠

(ص)

صادق الملائكة ٣٤٦

صالح جودت ١٧٣

صلاح عبد الصبور ٢١١/١٩١/١٣١/١٢٧/١١٠

(ط)

طيفور الحميرى ٣٤٣

(ع)

عبادة القزاز ٣٤٥/٣٤٤

عبد الله بن محمد المروانى ٣٤٤

عبد الله بن منائر ١٦٣

عبد الرحمن شكرى ٢٤٥

عبد الرزاق عبد الواحد ٢٨٩

عبد العزيز دسوقي ٢٤٩

عبد الكريم الدجيلى ٢١٠/١٤/١٢/١١/٩/٨

عبد اللطيف الكمالى ٢٠

عبد الهادى محبوبية ٣٥٣/٣٢٩

عبد الوهاب البياتى ٢٨٤/٢٨٣/٢٧٩/٢٧٧/٤٥/٤٣/٣٧

عرار «مصطفى وهبى التل» ١٧/١٤

عصام الملايكة ٢٤٦

العقاد ٣٤٥

على أحمد باكثير ١٤٦/١٧/٢٤

على الجارم ١١٥/١٠٤

على محمود طه ٢٨٦/٢٨٤/٢٦٩/٢٣٨/١٧٣/١٧٢/١١٣/٧٦/٧٥

عمر أبو ريشة ١١٤/١١٣/٧٥

عمر بن أبى ربيعة ٢٤

عمير بن شبيب القطامى ١٥١

(ع)

غازى «الملك» ٤٢

(ف)

فاليرى «بول» ٣٣٥

فندوى طوقان ١٨٢/١٨١/١٨٠/١٧٩/١٣١/١٣٠/١٢٤/١٠٦/١٠٥/٥٣

١٨٣

فؤاد رفقة ١٦٨

فواز الطرابلسى ١٥٥

فوزى العلوف ٣٤٥

(ق)

قدامه بن جعفر ٣٥٢

(ك)

كاتت «إمانويل» ٣٠١

كرستوف كولومبس ٣٤٦

كليب ٢٢٦

كيتس (جون) ٣٠٦/٣٠٧/٣٠٨/٣١٠/٣١٢/٣١٣/٣١٤

كويو «جان ماري» ٣٠١

بروكلمان «كارل» ٣٤٤

(ل)

لويس عوض ١٧/١٤

(م)

المازني «ابراهيم عبد القادر» ٣٤٥

مالارميه «ستيفن» ٣٣٥

مالك حداد ١٦٠

مالك بن الرب ٢٨٠

المتنبى ٥٨/٨٨/١١٢/١١٥/٣٤٧

مجاهد عبد المنعم مجاهد ١٨٢/١٨٣

محمد فريد أبو حديد ١٤/١٦٤/٣٤٥

محمد فهمي ٢٨٦/٢٠٨

محمد الماغوط ١٥٨/١٦٠/٢١٤/٢٣٦

محمد مصطفى بلوى ٣٤٥

محمد الهمشري ١١٤/٢٦٤/٢٨٦/٣٠٧/٣٠٨/٣١٠/٣١١/٣١٢

محمود حسن اسماعيل

٢٨٥/٢٨٤/٢٧٢/٢٦٦/٢٦٥/٢٣٩/٢٣٧/١٧٣/١٤

محمود درويش ٢٣/٢٢/٧

محمود شكرى الالوسى ٣٣٢

محمود مصطفى ١٩٧

مسلم بن الوليد ٢٤٣

مصطفى جمال الدين ١٠٢/١٠٢

مصطفى صادق الرافعى ٢١٩/٢١٨

مطيع بن إياس ٢٤٣

ملك أبيض ١٦٠

ممنوح حقى ١٩٧

المنخل النشكرى ١٤٥

المهلل ٢٦٦

المهدى ٢٤٤

ميخائيل نعيمة ٢٦٩/٢٦٧/٢٦٧/٢٥٨/١١١

(ن)

نازك الملائكة ٢٤٧/٢٤٦/٣٣٩/٢٨٤/٢٨٣/١٤٧

نذير العظمة ٣٣١/٣٢٨/٢٠٨/٢٠٧

نزار قباني

/٢٧٩/٢٧٨/٢٤٦/٢٤٥/٢٤٢/١٩١/١٧٩/١٧٣/١٤١/١٣١/١٣٠/١٢٩/١١٦/٥٣

٢٨٣/٢٨٢

نزار الملائكة ٢٤٧/٢٤٦

نسيب عريضة ٢٤٥

نورى السعيد ٤٢

نيتشه «فريدريك» ٣١٤

(هـ)

هشام بن عبد الملك ٦١

هوميروس ٣٤٢

(و)

ياقوت ٣٤٤

- ١ - لا يخفى أن الوزن المضبوط هنا هو (فاعلاتن مفاعن- فعاتن مفاعن) يخزن التفعيلتين، ولكنى أكتب للقارئ التفعيلات الأساسية قبل حصول الزحاف والعلل لكي تكون القاعدة واضحة.
- ٢ - من مجموعته الشعرية (أحبك ولا أحبك).
- ٣ - يجتمع الهزج ومجزوء الوافر غير المعصوب في شعر المعاصرين وحتى في شعر القدماء أحياناً كما نجد عند عمر بن أبي ربيعة ويشار بن برد والسراج الوراق وسواهم.
- ٤ - نظمها يوم ٢٧-١-١٩٤٧ وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) في عددها الصادر في أول كانون الأول ١٩٤٧، وعلقت عليها في العدد نفسه. وكنت نظمت تلك القصيدة أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها. وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر. وقد ساققتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر.
- ٥ - قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السياب. مطبعة الزهراء. بغداد ١٩٥٢ (ص٣).
- ٦ - قصيدة (الظلال الهائلة) لعبد الوهاب البياتي. مجلة الأديب. سبتمبر ١٩٥٢ (ص٤١).
- ٧ - قصيدة «يا هنيئلي» لبند الحيدري. ديوان (أغاني المدينة الميتة).
- ٨ - لا يخفى أن (نسيئا) بعينها المكسورة لاتصلح قافية تقابل «انتھينا» والظاهر أن الشاعر غافل عن ذلك لأنه يقرأها بفتح السين.
- ٩ - قصيدة (تمت اللعبة) للبياتي. مجلة الأديب أكتوبر ١٩٥٢.
- ١٠ - قصيدة (في القرية المظلمة) ديوان أساطير. بدر شاكر السياب. النجف ١٩٥٠.
- ١١ - قصيدة (حصار النار) لشاذل طاقة. ديوان المساء الأخير. مطبعة الاتحاد الجديد. الموصل ١٩٦٠.
- ١٢ - قصيدة (اللقاء الأخير) لبدر شاكر السياب.
- ١٣ - قصيدة «محاولة» لبند الحيدري. مجلة الأديب يوليو ١٩٥٢ (ص١٦).
- ١٤ - راجع بحثنا المتون (حركة الشعر الحر في العراق) مجلة الأديب، يناير ١٩٥٤، وقد دخل كثير منه في هذا البحث.
- ١٥ - أدرجت في هذا الكتاب، ومنها بحث عنوانه (العروض والشعر الحر) دخل أهم ما فيه في هذا البحث.

- ١٦- مختارات. عمر أبو ريشة. (مطابع دار الكشف بيروت) ص١٦٩.
- ١٧- قصيدة (امراة وشيطان). ديوان (الشوق العائد) على محمود طه. شركة فن الطباعة، القاهرة ١٩٤٥.
- ١٨- ديوان (الملاح التائه) لعلى محمود طه. شركة فن الطباعة. الطبعة الثانية. القاهرة ١٩٤١.
- ١٩- قصيدة (السندباد فى رحلته الثامنة) لخليل حاوى، مجلة الآداب، بيروت (العدد الخامس ١٩٦٠).
- ٢٠- فى تاريخ وفاة خليل خلاف. راجع نزهة الألباء للانبأرى، ووفيات الأعيان لابن خلكان.
- ٢١- قصيدة «حسونيات» مجموعة «عينك والحن القديم» للشاعر مصطفى جمال الدين، مطبعة الأديب، (بغداد ١٩٧٢) ص١٠٣.
- ٢٢- قصيدة (بغداد) المصدر السابق ص٢١.
- ٢٣- قصيدة (تاريخ كلمة) لغوى طوقان، مجلة الآداب، بيروت عدد أيار ١٩٦١.
- ٢٤- أثرتنا رسم الكلمات المقطعة على غير طريقة العروضيين فى جمع حروف التفعيلة وحذف ما لايلفظ منها. وذلك رغبة منا فى تسهيل الأمر على القارئ الذى لم يالف العروض.
- ٢٥- تفعيلات الطويل فى إحدى تشكيلاته (فعاون مفاعيلن فعوان مفاعيلن) وهى تنتهى بوند.
- ٢٦- قصيدة (رحلة فى الليل)، ديوان (الناس فى بلادى) لصالح عبدالصبور. بيروت ١٩٥٧. ويلاحظ أن الشاعر يسه استعمال الوند فى تفعيلاته الأولى والثالثة والرابعة والخامسة.
- ٢٧- وترد هذه التفعيلة فى شعرى غير قليل. ومنها فى شظايا ورماد القصصيتان (الأفعوان) و(تواريخ قديمة جديدة) وفى قرارة الموجة القصائد (أغنية) و(سخرية الرماد) و(يضحى أن حفارين).
- ٢٨- قصيدة (مصرع الصقر) لأحمد الطرابلسى. (مجلة الرسالة). المجلد الأول من السنة السابعة ص١٠٦.
- ٢٩- قصيدة (القمر العاشق) لعلى محمود طه. ديوان ليالى الملاح التائه. شركة فن الطباعة- القاهرة.
- ٣٠- قصيدة (الروضة الجائعة) لعمر أبو ريشة. ديوان مختارات. مطابع دار الكشف، بيروت.
- ٣١- قصيدة (فى عيد الوحدة) من ديوان قصائد عربية لسليمان العيسى. دار الآداب، بيروت ١٩٥٩.
- ٣٢- قصيدة (النارنجة الذابلة) لمحمد الهمشرى. كتاب الروائع لشعراء الجيل، محمد فهمى، مطبعة الشبكشى بالأزهر- القاهرة.
- ٣٣- ديوان أبى الفضل بهاء الدين زهير. إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة. (ص١١٤).
- ٣٤- قصيدة (بغداد).

- ٢٥- قصيدة (بلادى) ديوان طفولة نهد لنزار قباني، (القاهرة ١٩٤٨).
- ٢٦- نداء العيد. (بيروت ١٩٥٧) ص ١٨.
- ٢٧- قصيدة (تاريخ كلمة) لفنوى طوقان. مجلة الآداب، العدد الخامس، أيار ١٩٦١.
- ٢٨- قصيدة (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب. مجلة الشعر. العدد ٧-٨ صيف ١٩٥٨ وخريفها.
- ٢٩- قصيدة (تمر ليال) لخليل الخورى. مجلة الآداب. آذار ١٩٥٩.
- ٤٠- قالت لى السمراء. نزار قباني. الطبعة الأولى، دمشق ١٩٤٧.
- ٤١- قصيدة (قصة راشيل شوارزنبرغ) ديوان (قصائد من نزار قباني). مطابع دار العلم للملايين بيروت ١٩٥٦.
- ٤٢- قصيدة (تاريخ كلمة) لفنوى طوقان. مجلة الآداب، أيار ١٩٦١.
- ٤٣- يقع صلاح كثيراً فى (مستقملان) عندما ينظم قصائد من الرجز. وقد سبق له شواهد فى بحثنا هذا.
- ٤٤- من شعر الحصرى القيروانى. المتوفى سنة ٤٨٨هـ.
- ٤٥- قصيدة (لغة الزمن) من ديوان قرارة الموجة لمؤلفة الكتاب. بيروت ١٩٦٠-١٩٦٠.
- ٤٦- جميل الملائكة، خالى. وقد كان منذ الطفولة صديقى الحميم، فتحنا أعيننا على الشعر وأنغامه وقرأنا العروض معاً، وعشنا صباها نتبادل قصائد الدعابة وننظم الأماجى الفكاهية والألغاز والتاريخ والتشظير والتخميس والموشع والوبييت. وما زلنا حتى الآن نجتمع لنظم القصائد المشتركة بيت منه وبيت منى، وأحياناً نتبادل رسائل منظومة من أولها إلى آخرها، ولجميل فى الشعر نوق مرهف. وقد نشرت له، منذ سنوات، ترجمة شعرية لطيفة لرباعيات الفياض.
- ٤٧- أرجو أن يلاحظ القارئ أن (فاعل) بضم اللام فى وزن الخبب، (فعلن فعلن فعلن... إلخ) حين تقع تعيد هذا الوزن المخبون التفعيلة إلى أصله غير المخبون فى المتدارك (فاعِلن فاعِلن) فكاننا عندما نستعملها نزاوج بين الخبب والمتدارك الأصلي مع حذف النون من (فاعِلن) فالتفعيلة الجديدة إذن ليست غريبة تمام الغربة عن وزن الخبب. ومن الممكن إقرارها مع شئ من التجوز نتمنى أن يسامحنا عليه الخليل.
- ٤٨- لا مانع من أن يكون الشعر الحر موحد القافية، ومن ذلك قصيدة نزار قباني (طوق الياسمين).
- ٤٩- من شعر ابن الفارض. ديوان ابن الفارض: مطبعة حجازى بالقاهرة.
- ٥٠- من شعر المنخل اليشكرى.
- ٥١- قرارة الموجة. نازك الملائكة. مطابع دار العلم للملايين. بيروت ١٩٥٧.
- ٥٢- من شعر أبى فراس الحمدانى وهو من البحر المنسرح.



- ٥٣- للشاعر عمير بن شينم القطامي، ديوان القطامي، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٠ (ص ١٦١).
- ٥٤- قصيدة (طريق العودة) من ديوان المؤلف (قرارة الموجة) (الطبعة الرابعة) دار العودة- بيروت، ١٩٧١ (ص ٥٧).
- ٥٥- ترجمة نثرية من شعر إيدث سيتول، كتبها جبرا إبراهيم جبرا، مجلة شعر، العدد ٢ صيف ١٩٥٧.
- ٥٦- ترجمة فواز الطرابلسي، مجلة شعر، العدد ٩-١٩٥٩، ولا يخفى أن قوله «الحمار والملك وأنا» ليست صيغة عربية، فإنما نقول في لغتنا «أنا والحمار والملك» لأن لضمير المتكلم الأسبقية في العبارة.
- ٥٧- خاطرة (أغنية لباب توما) لمحمد الماغوط، كتاب «حزن في ضوء القمر»، مطابع مجلة شعر، بيروت ١٩٥٩.
- ٥٨- النموذج الأول نثر من كتاب محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» والنموذج الثاني شعر حر من قصيدة «خمس أغانٍ للألم» لمؤلفة هذا الكتاب، مجموعة «شجرة القمر»، بيروت ١٩٦٨، والنموذج الثالث شعر مترجم للشاعر الجزائري مالك حداد من ديوانه «الشقاء في خطر» الذي ترجمته نثرًا السيدة ملك أبيض، حلب ١٩٦١.
- ٥٩- عبد الله بن مناذر يرثي ولده عبد الحميد.
- ٦٠- كتاب شكسبير لمحمد فريد أبي حديد وزكي نجيب محمود وأحمد خاكي، سلسلة اقرأ، العدد ١٧ (ص ٨٨).
- ٦١- قصيدة (النهر والموت) لبدر شاكر السياب مجلد ديوان الشاعر، دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٤٥٢.
- ٦٢- (القصيدة الضائعة) لفؤاد رفقة، مجلة شعر ربيع ١٩٥٨.
- ٦٣- أي قارئ لم بالعروض يدرك أن الرمل والهزج والرجز تنتمي كلها إلى دائرة عروضية واحدة هي دائرة (المجتلب)، على أن العرب لم تمزج بينها قط، وإنما وقع المزج بين الهزج والرمل في (البند) بشروط عروضية تقيدته وتسيطر عليه، وقد شرحنا ذلك بتفصيل في الفصل الذي درسنا فيه (البند) في موضع آخر من الكتاب.
- ٦٤- قصيدة (العشاق الثلاثة) لعلي محمود طه، ليالي الملاح التائه، القاهرة.
- ٦٥- قصيدة (ثورة الإسلام في بدر) لمحمود حسن إسماعيل من ديوانه هكذا أغنى، القاهرة ١٩٢٨.
- ٦٦- قصيدة (خاتم الخطبة) لنزار قباني، ديوان قالت لي السمراء، الطبعة الأولى، مطابع الأحد، دمشق ١٩٤٤.
- ٦٧- قصيدة (تاريخ كلمة) لفنوى طوقان، مجلة الآداب أيار ١٩٦١.

- ٦٨- لا يفوتني أن أقر هنا بأنني لم أعد أومن بهذا القانون أو أراه ملزماً للشعراء.
- ٦٩- سبق أن قلنا، في بحث سابق أن «مستغلان» لآتريد في ضرب الرجز قط فاستعمالها هنا خطأ عروضي.
- ٧٠- الصواب «تحوك». ويخطئ في هذا الفعل كثير من الناشئين، لآتريد السبب.
- ٧١- قصيدة «الرؤيا المكيلة» خليل الخوري. مجلة الآداب، بيروت، آب ١٩٦١.
- ٧٢- يعرب «الثلاث» خبراً للكن، (ويوجعني) خبراً ثانياً، وتعدد الخبر جائز في النحو ويصح أيضاً تقدير وإو العطف محذوفة.
- ٧٣- قصيدة «الشعر المرسل» لجميل صدقي الزهاوي، ديوان الزهاوي، المطبعة العربية، القاهرة ١٩٢٤ (ص ٣١).
- ٧٤- قصيدة «السلام» لصالح الدين عبدالصبور ديوان (الناس في بلاد)، بيروت ١٩٥٧- ويلاحظ أن القصيدة، مثل كثير من الشعر الحر، تجمع بين أكثر من تشكيلة خلافاً للعروض العربي القديم.
- ٧٥- قصيدة «طوق الياسمين» لنزار قباني. مجموعة قصائد من نزار قباني، بيروت ١٩٥٦ ونعتذر إلى الشاعر على أننا نسقنا له الأشطر تنسيقاً عريضاً على غير الطريقة الغالبة التي كتبها بها في المجموعة.
- ٧٦- هذا ما يجمعون عليه وأنا أخالفهم كما سأذكر.
- ٧٧- المؤلفون الذين راجعت كتبهم هم: أحمد الهاشمي في «ميزان الذهب». معروف الرصافي في «الأب الرفيع» بغداد. مدوح حقي في «العروض الواضح» بيروت. بدير متولى حميد في «ميزان الشعر» القاهرة. محمود مصطفى في «أهدى سبيل إلى علمي الخليل» القاهرة.
- ٧٨- هي دائرة «المجتلب» ومنها الرجز أيضاً.
- ٧٩- مجلة الآتين، بغداد. الجزء الخامس. السنة الأولى ص ١٤٤- وفي أعداد المجلة. أيضاً. بند محمد ابن الخلفة الحلبي الذي تحدثنا عنه.
- ٨٠- قصيدة «الفانوس» لنذير عظمة. مجلة شعر. بيروت. العدد التاسع، شتاء ١٩٥٩.
- ٨١- (البند في الأب العربي تاريخه ونصوصه) لعبدالكريم النجيلي مطبعة المعارف (بغداد ١٩٥٩) ص ٤٤.
- ٨٢- الكتاب المقصود هو كتاب (حزن في ضوء القمر) للأديب محمد الماغوط وفيه نشر اعتيادي لا أثر فيه للوزن أو القافية. وقد نشر تعليق خزامي صبري في مجلة شعر، بيروت. العدد ١١ صيف ١٩٥٩.

٨٣- أعتذر إلى القارئ عن قولى «شعر موزون» فليس هناك فى رأى شعر إلا وهو موزون وإنما أتحدث بلغة البدعة.

٨٤- هو جبرا إبراهيم جبرا، مجلة شعر العدد ١٥.

٨٥- يشير جبرا إبراهيم جبرا إلى كتاب عنوانه «فى جب الأسود» وهو كتاب نثر، ويلاحظ أن توفيق صائغ مؤلف هذا الكتاب لم يكتب فى حياته بيت شعر واحد فيما أعلم. إن كل ما يكتبه نثر مثل النثر، فلا ندرى كيف يرفض جبرا إبراهيم جبرا أن تسميه «شعراً».

٨٦- مجلة شعر، العدد ١٦.

٨٧- اصطلاحات وضعتها أنا. ولابد من الوضع إذا نحن أردنا أن نبني أسساً ثابتة لنقد عربى حديث يرتكز إلى إنتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة.

٨٨- حفار القبور، مطبعة الزهراء، بغداد ١٩٥٢.

٨٩- ديوان «أين المفر» القاهرة ١٩٤٧.

٩٠- نشرت فى مجلة الرسالة، المجلد الأول، السنة السابعة من ٨٣.

٩١- أنت لى، الطبعة الأولى (مشرق ١٩٥٠) من ٣٢.

٩٢- ديوان قصائد من نزار قباني، بيروت ١٩٥٦.

٩٣- ديوان لىالى الملاح التائه، لطفى محمود طه، القاهرة.

٩٤- الجدول، إيليا أبى ماضى.

٩٥- نشرت فى مجلة الرسالة ربما فى سنة ١٩٤١.

٩٦- يبدو من السياق هنا أن الإشارة إلى قصة «شمشون ودليلة».

٩٧- الروائع لشعراء الجيل، مطبعة الشبكشى بالأزهر، القاهرة.

٩٨- ديوان أين المفر، محمود حسن إسماعيل، القاهرة ١٩٤٧.

٩٩- ديوان همس الجفون لميخائيل نعيمة.

١٠٠- ديوان أساطير لبدر شاكر السياب، النجف ١٩٥٠.

١٠١- الشبابى حياته وشعره لأبى القاسم محمد كرى.

١٠٢- ديوان أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل، القاهرة ١٩٣٥.

١٠٣- كتاب الشبابى حياته وشعره، لأبى القاسم محمد كرى.

١٠٤- قصيدة أهواء لبدر شاكر السياب، ديوان أزهار ذابله، مطبعة الكرنك بالفجالة بمصر- ١٩٤٧.

١٠٥- ديوان «أباريق مهشمة» من ٤٨ (بغداد ١٩٥٤).

- ١٠٦- نيران أساطير. النجف ١٩٥٧- ص ٤٠.
- ١٠٧- قصائد نزار قباني. بيروت ١٩٥٦- ص ١٦.
- ١٠٨- أباريق مهشمة لعبد الوهاب البياتي. بغداد ١٩٥٤ ص ٤٧.
- ١٠٩- مجلة الآداب- تموز ١٩٥٧.
- ١١٠- هذا البيت يدخل في نطاق ما يسميه البديعيون «رد العجز على الصدر» وإن كان بالنسبة لبحثنا هذا تكراراً محضاً.
- ١١١- أساطير، لبدر شاكر السياب. النجف ١٩٥٠- ص ١٤.
- ١١٢- المصدر السابق ص ١٢.
- ١١٣- الفراء الأبيض، قصيدة لنزار قباني، مجلة الأديب فبراير ١٩٥٢.
- ١١٤- قراءة الموجة لنازك الملائكة (بيروت ١٩٥٧) ص ٩٣.
- ١١٥- شظايا ورماد لنازك الملائكة، الطبعة الثانية، (بيروت ١٩٥٩) ص ٣١.
- ١١٦- مجلة شعر. العدد الثاني من السنة الأولى ربيع ١٩٥٧.
- ١١٧- مجلة الآداب. تشرين الثاني ١٩٥٣.
- ١١٨- ملائكة وشياطين، لعبد الوهاب البياتي (بيروت ١٩٥٠) ص ٥٠.
- ١١٩- شظايا ورماد، لنازك الملائكة. الطبعة الأولى- بغداد ١٩٤٩ ص ٩٧.
- ١٢٠- أين المفر، محمود حسن إسماعيل (القاهرة ١٩٤٨) ص ١٢٩.
- ١٢١- «الروائع لشعراء الجيل» ج ١- محمد فهمي. (القاهرة) ص ١٢.
- ١٢٢- ليالي الملاح التائه. (القاهرة ١٩٤٠) ص ٧٣.
- ١٢٣- زهر وخمر. (القاهرة ١٩٤٣) ص ٦.
- ١٢٤- شرق وغرب. (القاهرة ١٩٤٧) ص ٥٣.
- ١٢٥- شظايا ورماد، (بيروت ١٩٥٩) ص ١٦٣.
- ١٢٦- أساطير (النجف الأشرف ١٩٥٠).
- ١٢٧- لعنة الشيطان (بغداد ١٩٥٢) ص ٦.
- ١٢٨- أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى (بغداد ١٩٥٧).
- ١٢٩- قصيدة تراجع في كتاب (الشبابى حياته وشعره) لأبى القاسم محمد كرو (بيروت ١٩٥٤).
- ١٣٠- المصدر السابق.

- ١٣١- المصدر السابق.
- ١٣٢- المصدر السابق.
- ١٣٣- المصدر السابق.
- ١٣٤- قصيدة كيتس Why did I haugh to-night?
- ١٣٥- قصيدة كيتس ode to a Nightingale.
- ١٣٦- قصيدة كيتس المطولة Hyperion الكتاب الثانى.
- ١٣٧- القصيدة المطولة Endymion الكتاب الأول- الأغنية الموجهة إلى Pan.
- ١٣٨- Endymion- الكتاب الرابع.
- ١٣٩- قصيدة كيتس Ode to Melancholy.
- ١٤٠- قصيدة كيتس Sleep and Poetry.
- ١٤١- والروائع لشعراء الجيل، محمد فهمى (القاهرة) ص٢٨.
- ١٤٢- المصدر السابق. ص٣٦.
- ١٤٣- قصيدة Dead Men's Love لروبرت بروك.
- ١٤٤- قصيدة بروك Ambarvalia ومطلعها: Swings the way still by hollow and hill.
- ١٤٥- قصيدة (Sonnet) ومطلعها: oh!. death will find me, long before I tire.
- ١٤٦- حين كتبت هذا الفصل سنة ١٩٥٤ كان الشائع فى الوسط الألبى أن الشباب قد مات بمرض السل الرئوى. والظاهر الآن، من الدراسات الأحدث فى تونس، بلد الشاعر، أن مرضه كان ضعف القلب، وأنه لازمه منذ يفاعه سنه. وقد أثرت أن أترك هذا البحث كما نشره نون تعديل مع الاحتراز بهذه الحاشية.
- ١٤٧- الروائع لشعراء الجيل. قصيدة «إلى جتا الفاتنة» ص١٧.
- ١٤٨- نفس المصدر - ص١٢.
- ١٤٩- قصيدة كيتس Endymion الكتاب الثانى.
- ١٥٠- بطلا قصيدة كيتس The Eve of st. Agnes.
- ١٥١- بطلا قصيدة كيتس Lamia.
- ١٥٢- بطلا قصيدة Endymion.
- ١٥٣- شخصية بارزة فى قصيدة كيتس Hyperion.

١٥٤- قصيدة عنوانها (الحم والسنابل) لنذير عظمة نشرت في مجلة (شعر) في عددها الثالث صيف سنة ١٩٥٧.

١٥٩- القصيدة السابقة نفسها لنذير عظمة.

١٥٦- وردت شواهد شاذة من الشعر القديم تسند هذه الأغلط فدخلت (أل) على الفعل في أكثر من شاهد واحد المشهور منها:

ما أنت بالحكم الترضى حكومت  
ولا الأصيل ولا نو الرأي والجدل

ويخل (أل) على المنادى في قول الشاعر:

فيا الفلامان اللذان فرا إياكما أن تعقبانا شرا

١٥٧- يعرب النحاة (أل) التي تدخل على الفعل على أنها أل الموصولة وهذه مجرد تسمية كان منها التمييز. ذلك أن (أل) الموصولة -إذا درسنا أمثلتها وتأملنا- ليست إلا (أل) التعريف نفسها. وإنما أراد النحاة بها أن يفرقوا بينها وبين التي تدخل على الأسماء. ونحن نرى أن (الذي) وسائر الموصولات ليست إلا وسائل تحاشي بها اللسان العربي إبدال (أل) على الفعل وبذلك حفظ له فعليته وأصالته. وهذه هي القيمة الوحيدة للموصولات، وهي قيمة عظيمة لا ندري لماذا لم يعد هذا الشاعر الحديث يقرها؟

١٥٨- نذير عظمة -القصيدة المذكورة سابقاً.

١٥٩- هذا رأي، على الرغم من علمي بوجود باب سماه الأوسى (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الثاني).

١٦٠- أونيس: الشعر العربي ومشكلة التجديد- مجلة شعر العدد: ٢١-٢٢ سنة ١٩٦٢م.

١٦١- الأمدى: الموازنة- ١٣ والجرجاني: الوساطة- ٣٨.

١٦٢- الأصفهاني: الأغاني ج٢- ٢٥٤. القطيب: تاريخ بغداد ج٢/ ٤٣٦، وياقوت، الإرشاد ج٤/ ١٦، ويروكلمن: الألب العربي ج٢/ ١٠- ١١.

١٦٣- ابن رشيقي: المعدة ج١- ١٢٠ وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ٢٧٨.

١٦٤- الباباقلاني: إيجاز القرآن- ٥٩. والمرزباني محمد بن عمران: الموشح في مأخذ الطعام على الشعراء: ١٩- ٢٠.

١٦٥- س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مخلوح ص ١٢، ط المنى: القاهرة ١٩٦٩م.

١٦٦- أبول: ٢، ١٠/ ١٩٢٤م/ ٩٠.

١٦٧- باكثير: محاضرات في فن المسرحية القاهرة ١٩٥٨م/ ١٠.

١٦٨- كان يومذاك لما يزل بهذا الاسم ثم عدلت الشاعرة إلى تسميته بـ(شظايا ورماد) بعد ذلك.

١٦٩- خليل مطران. مقدمة أطياف الربيع لأبي شادي سنة ١٩٣٣.

١٧٠- المصدر السابق نفسه.

١٧١- المصدر السابق نفسه.

١٧٢- أبو شادي في كتاب: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث صفحة- ٥٢٨ لعبد العزيز يسوق: ط الرسالة سنة ١٩٦٠.

١٧٣- قدامة بن جعفر: نقد الشعر -١٣، ط الأولى القاهرة، سنة ١٩٣٤م.

١٧٤- المروقي: شرح ديوان الحماسة، ط مصر سنة ١٩٥١م، صفحة-٩.





# سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى



## تقدمة

يكاد كتابي هذا يكون الجزء الثاني من كتابي «قضايا الشعر المعاصر»؛ لأنني أتناول فيه بقية القضايا التي لم ترد في الكتاب الأول مثل علاقة الشعر باللغة، ومثل الجانب السايكولوجي من القافية، ومثل ارتباط الشعر الحديث بالمأثورات الشعبية (الفولكلور)، ومثل الحالة النفسية التي تواكب ميلاد القصيدة لدى الشاعر، وسوى ذلك من موضوعات.

وقد ألحقت بالكتاب باباً في النقد التطبيقي للشعر تناولت فيه شاعراً قديماً هو المتصوف عمر بن الفارض، وقد درسته دراسة نقدية تكاد لا تتعلق بالتصوف، كما تناولت شاعراً حديثاً هو إيليا أبو ماضي.

وليس بى رغبة في أن أكتب للكتاب مقدمة، وإنما أحب أن أتركه يشق طريقه إلى ذهن القارئ يوماً مساعدة مني.

## نازك الملائكة

في ٢٢ رجب ١٣٩٩ هـ

١٩٧٩/٦/١٧ م



## **الباب الأول**

### **في الجانب السايكولوجي من الشعر**



## الفصل الأول

### الشاعر واللغة

لا بد لنا أن نشير في أول هذا الفصل إلى وجود رابطة خفية بين الشاعر ولغته التي يستعملها في نظم الشعر، وتلك رابطة يختص بها الشاعر، لأننا لا نجد مثيلاً لها يقوم بين الأديب الناصر ولغته، وسر هذا الاختصاص لدى الشاعر أنه أكثر انقياداً واستسلاماً إلى اللامعى اللغوى، بسبب ما يملك من إحساس مرهف مشحون، وروح محتشد زاحم، حتى يكاد الشعر يصبح سلسلة من الرحلات في الأعماق الباطنة للغة يقوم الشاعر بإحداها في كل قصيدة يبدعها، حتى تصير القصيدة كيانا له تاريخ وهيكل وأربعة أبعاد.

ومن الأسباب التي جعلت الشاعر أوثق اتصالاً باللغة، أن تعبيره موزون مقفى، ذلك أن الوزن يستثير في الذهن تاريخاً سحيقاً مطموراً للغة، فتنبثق في ذهن الشاعر الفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة، فكان ذهنه مفتاح غير واع لأسرار اللغة بحيث تنبثق أبعاد مطموسة سحيقة القدم من تاريخ اللغة المتخفي، وهذه الأبعاد لا يصلها إلا الشاعر، لا، بل يكاد الشاعر نفسه لا يحقق الوصول إليها إلا عندما تعتريه الحالة الشعرية التي تصبح النفس الإنسانية خلالها مسربة بأردية الموسيقى بحيث تعين الشاعر، وتلهمه خلال تيهه في غابة الألفاظ.

ولابد للشاعر الذي تتوثق صلته باللغة وقوانينها من أن تكون ملكة اللغة قد أصبحت فطرة في نفسه يغرف منها بلا انتهاء، بحيث يبدع الصور والموسيقى ويأتى بأروع الأنغام دون أن يخرج على أسس اللغة وقواعدها، هنا تصبح اللغة منبعاً زاحماً دون أن تبقى مجرد أداة، ودون أن تستحيل إلى تلك «الآلة» الصماء التي قررها ميخائيل نعيمة في أول شبابه عندما ألف كتابه المنفع (الغريال)، وإنما اللغة كنز الشاعر وثروته، إنها جنيته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها وتحسسها لها كشفت عن أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها الدفينة، إن كل صورة في قصيدة الشاعر يكمن فيها من العوالم ما لا حدود له، والشاعر هو الذي يزيج الاستار عن تلك العوالم الغافية، ويقودنا إلى حيث تلك الكنوز المطلسة التي حجبها حاجز الزمن الكثيف وظلى ضياعها وألوانها.

ولو نحن سألنا أنفسنا: لماذا تنقاد اللغة للشاعر أكثر مما تنقاد لسواه؟ لأجبت بأن كنوز اللغة أشبه بهاليز خفية دقيقة تراكت فوقها أتربة السنين والقرون، فلن يستطيع العقل الإنسانى أن يعثر على خفاياها بمبادرة واعية، وإنما لابد له من الاستبطان والإدراك بالمح الموهوب خلال نوع من الطفرة الشعرية، والشاعر هو الذى يقوم بتلك الطفرة، لأنه يصبح حين تعثره لجج الحالة الشعرية مشحون الذهن بالموسيقى، غائصاً فى أعماق عدم الوعى، بحيث تندفع اللغة فى عقله غير الواعى، فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات الملموسة الأصداء مما رقد قروناً فى الذهن الجماعى للأمة، ويعتته السورة المائجة المتلاطمة للحالة الشعرية.

يتحدث علماء النفس عن «العقل الباطن»، ويريدون به قدرة العقل الخفية غير المفسرة على إدراك ما لا يدركه الوعى فى طفرة مفاجئة تكشف المستور والخفى والغامض، كأن يرى النائم فى حلمه تفاصيل الشوارع فى مدينة لم يرها طوال حياته، ويكون حلمه مطابقاً للواقع تمام المطابقة، وهذا من عمل العقل الباطن الذى يقدر على تخطى المسافات واختراق الحجب، ومثل هذه الطفرات الذهنية قد تحدث لغير نوى الثقافة، لأن إدراكهم يقوم على الرؤية ولا يحتاج إلى العلم، أما إدراك تاريخ قديم للفظه من ألفاظ اللغة فهو حلم لا يحدث إلا لمن كانت اللغة تشغل ذهنه وروحه باستمرار، إن الرحلة فى أعماق الزمن فى موضوع لغوى أكثر ما تحدث للشاعر، لأن اللغة حبيبته ويضاعته وعلمه، ولذلك يقوم له ذهنه الباطن بالطفرة، وإنما يطفر الذهن باتجاه ما يحبه صاحب ذلك الذهن وما يشغل به، فكان الإنسان يلقي الأسئلة والعقل البشرى الخصب يتدفع إلى الإجابة.

غير أن تكشف المجهل فى الألفاظ لا يتم فى وضوح الحلم الذى يرينا مدينة لا نعرفها رؤية واضحة، وإنما يتم على صورة أخفى وأدق، فالصروف تتكشف وهذا الانكشاف هو الشعر، إن اللغة تنفتح كالوردة بين يدي الشاعر، وكل ما عليه أن يخضع بإزائها خشوع إعجاب وتقديس، وأن يحب صيغها ويتنوق أقيستها، وأن يدرك أن لها كياناً ذاتياً منفصلاً عنه.

وبعد، فإننا حين نعتبر اللغة مجرد أداة، فإننا نحد أبعادها، وننتقص من ترامى امتداداتها، نون أن ندرك ما ينبغى لنا أن ندركه من أنها ذات عميقة وأن لها شخصية وكياناً، فإذا أردنا أن تغدق علينا أسرارها، وتقضي علينا من سحرها، وجب علينا أن



نتعمق في تنوعها، ونختار دروبها ومسالكها وبحارها، ونعرف الكثير عن طبيعتها وخصائصها وفلسفة صيغها.

والواقع أن الشعرية حسٌ لغويٌ عالٍ كثيف الأعماق، ولذلك لا يستطيع الشاعر أن يبدع في لغةٍ لا يحسها تماماً، وإنما الحس الذي تحدث عنه، استخراج المعاني الدفينة في الكلمات والحروف، وهي شحنات اختزنها التاريخ والقدم في اللغة بحيث لا يتبينها الفرد العادي وإنما يدركها الشاعر. والواقع أننا لا نستعمل اللغة في قصائنا وإنما تستعملنا هي، ومعنى هذا أنها تعبر عن ذاتها على ألسنتنا وتحيا وتمور وتتسع وتكشف أسرارها.

والواقع أن اللغة أشبه بحقل فارغ خصب، والشاعر هو الفلاح الموهوب الذي يستنبت منه أشجار الرمان والمشمش والليمون، أما من لا موهبة له فقد تجمد الأرض بين يديه فلا تثبت شيئاً، ومعنى هذا أن اللغة تبع خصب بين يدي الشاعر، فهو يفيض ويغرق ويتدفق إذا عرف هذا الشاعر كيف يستعملها، وينقبض ويشع وينضب إذا لم يتحسس بأسرارها، ولغتنا العربية كيان مكتمل فيه عمق وخفايا وامتدادات وله هبة واستقلال، وله قوانين فيها سر شخصية اللغة ومنبع جمالها، وليس لنا أن نستعين بهذه القوانين، لأن اللغة لا تكشف لنا خفاياها وأبعادها إلا إذا نحن منحناها خشوعنا، وأحببنا أسسها حباً يخاطه نوع من التقديس.

وقد ذهب بعض المعاصرين إلى أن قواعد النحو واللغة إنما هي قيد في عنق الشاعر الذي يستعمل تلك اللغة يضايقه ويسد عليه السبيل ويستتفد تفكيره الذي يريده لإبداع المعاني، والواقع أن قواعد النحو، في معناها، صديقة الشاعر وحاميته، تعطيه الأمان وتحرس معانيه بما تزيله من ضباب الالتباس، وتبذو لي القواعد أشبه بطرق معبدة في غابة كثيفة موحشة يضل فيها السائرون، وإنما هي مائتة لأن ملايين من الناس قد قطعوها قبلنا، فهي تعكس مشاعرهم ولغات أذهانهم وأحداث حياتهم، لقد فرشوها بالغة البداوة وهبوبها أنس الحياة، فإذا استعمل الشاعر القواعد المألوفة المقبولة في اللغة أنس الفكر الناطق بها، في حين يجيء الشنوذ والخطأ موحشاً للقلب الإنساني أشبه بطريق وعر شائك، إن القاعدة تهينا العمق التاريخي وتربطنا بالزمن، لأن وراءها ملايين من العقول العربية، وفيها تنبض أسرار ماضينا، أما الشنوذ فهو ينبت بنا ويبتعد حيث لا نجد مشاركا ولا أنيساً.

ولقد شاعت خلال العشرين سنة الأخيرة شائعة بين أدباء الوطن العربى مضمونها أن الغلط فى قواعد النحو واللغة مباح كل الإباحة فى الشعر، لأن الشاعر- فى زعمهم- ليس عالماً باللغة وإنما هو متشد يفصح عن عواطفه بين يدي جمهور يحب الشعر ولا يحب القواعد. قالوا إن القاعدة الجامدة تصرف ذهن الشاعر عن أنغامه، وإن فيها ثقلاً وبرودة، وخلاصة مذهب هؤلاء الأدباء أن الغلط لا يضير الشاعر، فليخطئ كما يشاء وليكف الناقد عن ملاحظته، وقد انعكس هذا المبدأ على النقد المعاصر كله فأصبح الناقد العربى يقرأ قصيدة مشحونة بالأخطاء النحوية واللغوية فلا يشير إلى ذلك بحرف، وإنما يمضى يتحدث عن موسيقى القصيدة والصور فيها، ثم يكتفى وكئن القصيدة سالمة من كل ضعف، والواقع- وهو رأينا- أن الغلط يضير الشاعر ويضير الفكر ويضير الجمال، وإنما يصدر هؤلاء النقاد، فى دعوتهم إلى التسامح مع الخطأ، عن تجزئية فكرية تفصل بين الصواب والجمال فصلاً غير مشروع؛ لأنهما متلازمان لا يفصل أحدهما عن الآخر، فلنتناول هذه النقطة بالتفصيل، ونبدأ بأن تلقى سؤالاً: لماذا ينبغي ألا نستعمل الألفاظ استعمالاً غالطاً فى الشعر؟ وسنجيب عن هذا السؤال بنقطتين:

١- لأن طلب الصواب احترام للفكر الإنسانى وسعى نحو الكمال، ومن كرامة الذهن البشرى أن يهتدى إلى الحقيقة، فإن سعى ولم يصل، فإن الجهد الذى بذله - وإن لم يحقق الغرض منه - يضمن كرامته الفكرية، أما من يدرك بأن ما هو فيه خطأ، ثم لا يورثه الخطأ ولا يسعى إلى تصحيحه فهو يذل إنسانيته العاقلة التى وهب الله إياها، والإنسان الحر الذى ينشد الكمال يسوؤه الخطأ ويزعجه فيسعى دائماً إلى تصحيحه، وفى البقاء على الخطأ إذلال للعقل البشرى الذى يجد نفسه مشلولاً متردياً فى هاوية عميقة نون أن يستطيع أن يرتفع حتى يكسب حريته ويحقق قابليته، ومن أصعب الأمور على الذهن البشرى أن يبقى سليماً جامداً أمام ما يقدر عليه من تصويب واتخاذ موقف سليم، ويسبب هذا الارتباط الوثيق بين الفكر الإنسانى والصواب، إن طلب الصواب دافع فطرى فى النفس البشرية يفرضه العقل فرضاً، ولا يحض هذه الفكرة أن بين الناس من يكسل ويتقاعس، وأن منهم من لا يبالي أن يخطئ، فإن مجموع البشر -فى نهاية الأمر- يسعون إلى المثل الأعلى فى كل شيء، وفى أعماق كيانه يرتفع صوت الهدى، ولا يظن ظان

أن قضية اللغة لا صلة لها بالمثل الأعلى، فإن كل ما في حياة الإنسان يتصل بالهدف الأسمى وليست اللغة بدءاً.

٢- لأن الخطأ يؤلم، إن له وخزاً كوخز الإبر؛ لأنه قبيح أشبه ببقعة شوهاء على ثوب أبيض جميل، وقد يعترض علينا معترض ويقول إنه يخطئ ولا يتألم، والواقع أن هذا اعتراض واهٍ، لأن هذا المعترض إنما فقد الإحساس بالخطأ بسبب جهله ونقص علمه، فهو يحيا في مرتبة دنينة من مراتب العقل ولذلك لا يوجعه الخطأ، ومثله في هذا، الإنسان الذي يسرق ولا يشعر أنه يظلم نفسه ويظلم الآخرين، إن غلظة الحس تنشأ في أغلب الحالات عن الجهل، وكلما زاد علم الإنسان نما ذهنه وتنضجت روحه وعمق من ثم نفوره من الخطأ، وإنما ننفر من الغلط والسقط عندما يكتمل إحساسنا بوجود الصواب، وجماله، وضرورته لنا.

والواقع أن تطور اللغات الذي تقره طائفة من الأدباء، لا يعنى أن تتغير قواعدهما، والقاعدة لا تتبدل، لأنها كما قلنا ترتبط بصميم ذهن الأمة، وليست عرضاً تافهاً يمكن نزعه والتخلص منه، وإنما تتغير الحضارة الإنسانية بالنمو والتطور فتتشأ أسماء جديدة وظواهر وثقافات تمنع اللغة مرونة وقدرة لم تكن لها، ولقد نمت إمكانيات الاستعارة والمجاز والكناية نموا عظيما على امتداد العصور، لأن كل إضافة في وسائل الحضارة تضيف جديدا إلى الفكر واللغة.

ويذهب غير قليل من أدبائنا المعاصرين إلى أن الفكر يأتى فى القصيدة قبل اللغة، فهو البداية واللغة نهاية، وليس هذا مقبولا فى النقد الأدبى، فليس من فصل بين الفكر واللغة التى نعبر بها عنه، إن الفكرة -فى الواقع- تتغير حين تغير اللغة التى صيغت بها، فإذا قال قائل: «ذهبت إلى النهر لكى أشرب الماء» كان هذا غير قولنا: «قصدت النهر ألتمس كأس ماء أروى بها ظمأى»، وهو غير قولنا: «سرت إلى النهر فى طلب رشفة ماء أبل بها شففى»، إن للألفاظ روحاً تتحرك وتستثير، إن لها شخصية، وهذه الشخصية تتلون وتتغير حين يتغير السياق وتضم كلمة إلى كلمة. لذلك قال العرب إن المعانى على قارعة الطريق يلتقطها كل إنسان، وإنما يمتلكها من يحسن التعبير عنها، وهذا مخالف لما ينادى به هؤلاء الأدباء الذين يذهبون إلى أن الفكرة أساس، واللغة أمر ثانوى أقل منها أهمية. ورأينا أن الفكرة والتعبير كلاهما مطلوبان فى القصيدة، فهما جناحاهما اللذان تطير بهما، ولكن التعبير عنصر شديد الأهمية، وكم من فكرة أصيلة أساء الشاعر الإبانة عنها بالألفاظ فسقطت مقتولة.

وإذا أردنا أن نأتى بمثال شعري يثبت أهمية التعبير في القصيدة، ذكرنا بيتاً  
معروفاً من شعر أحمد شوقي يقول فيه:

وطني لو شغلت بالخلد عنه      نازعتني إليه في الخلد نفسي

وقد تناول شاعر المهجر إيليا أبو ماضي هذا المعنى نفسه فلم يأت به في بيت  
واحد تقريري كما فعل شوقي، وإنما عبر عنه في حكاية استغرقت قصيدة كاملة  
عنوانها «الشاعر في السماء» بدأها قائلاً:

رأى الله ذات يوم	في الأرض أبكى من الشقاء
فرقاً، والله ذو حنان	على ذوى الضر والعناء
وقال ليس النراب داراً	للشعر فارجع إلى السماء
وشاد فوق السماء بيتي	ومدّ ملكي على الفضاء
فالفتت الشهب حول عرشي	وسار في طاعتي الضياء
لكنني لم أزل حزينا	مكتب الروح في العلاء
فاستغرب الله كيف أشقى	في عالم الوحي والسناء
وقال: ما زال آدمياً	يصبو إلى الغيد والطلاء
ومن روحي واستلّ منها	شوقي إلى الخمر والنساء
وطن أئني انتهى بلائي	فلم يزدني سوى بسلاء
واشدت نوحى وصار جهرًا	وكان من قبل في الخفاء <sup>(١)</sup> .

ثم ماذا يبقى الشاعر حزيناً مهموماً وهو في جنة السماء هذه، فيسأله الخالق  
سبحانه عما يطلب إذن لتطيب نفسه ويسعد، فيقول الشاعر إنه يريد أن يُرد إلى لبنان،  
فتلك رغبته الدفينة التي يتعذب بها، وهكذا تدخل فكرة شوقي الذي قرر أن الخلد لا  
يشغله عن وطنه:

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني إليه في الخلد نفسي

ولسنا ننكر جمال هذا البيت، غير أن أسلوب الحكاية المعبرة كان أعمق تأثيراً في النفس، وأكثر تلويها وإضاءة، وفيه بسط إيليا المعنى مضيقاً إليه الظلال والامتدادات السماوية، حيث (مد) الله ملك الشاعر على «الفضاء» الواسع اللانهائي، وحيث «الشهب» تلتف حول عرشه، وحيث «الضياء» بأواجه التاسعة يسير في «طاعته»، وبهذا الأسلوب الجميل في الصياغة شخص إيليا الخلد، وجسد معناه أمام أعيننا، في حين بقي بيت شوقي مقتصر على «فكرة ذهنية» لا يتعداها، فالفرق هنا بين الصيغتين يكمن في الأسلوب وحده، لأن فكرة الشاعرين كانت واحدة.

ومهما يكن من أمر، فلسنا نقصد التهوين من قيمة الفكرة في القصيدة، فإن شعراً عالي التعبير جميل الفكرة، خير من شعر عالي التعبير سقيم الفكرة، والواقع أن أية قصيدة سامية الفكرة مبتذلة التعبير لا تثير الإعجاب، مثال ذلك أن شعر الشاعر المهجري «رشيد أيوب» جميل في أفكاره، ولكنه أحياناً ضعيف الصياغة ضعفاً ملحوظاً، ولذلك لم يشتهر اشتهاً جبران وميخائيل نعيمة.

إن هذه الفئة من النقاد، من أنصار الفكرة بون التعبير، يشبهون اللغة بالآلة الجامدة تؤدي عملاً رتيباً لا تخرج عنه، فهي ميتة لا نبض فيها، في حين أن اللغة خلافاً لما يتصورون، كيان حي تكمن فيه العواطف، وخفايا النفس، وألوان الأشياء، وعبير الحلم، وطعم الوجود، وكلما غيرنا تركيب ألفاظ اللغة منحناها أفاقاً جديدة، وأضفينا عليها من أسرار أرواحنا ونبض قلوبنا، والمقصود بهذا أن الإنسان لا يستطيع أن يستنتج الآلة أي شيء، أما اللغة فإن فيها سرّاً، إن لها جمالاً يترقق كما تترقق حيوية الدم في الخلود، وفيها حركة نابضة لا تقتر أبداً.

ومن إشكالات اللغة العربية في هذا العصر- أيضاً- أن غير قليل من شعرائنا راحوا يدخلون كلمات علمية في قصائدهم بدلاً من الألفاظ القصيدة، وهذا كثير في الشعر منه قول شاعر المقاومة الفلسطينية سميح القاسم:

ربما نغتم من ناطور أحزاني غفله

ربما زيف تاريخي جبان، وخرافي مؤلّه

ربما تحرم أطفالى يوم العيد بدله

وفيه نجد من اللغة العامية «الناطور» أي الحارس، و«البدلة» أي الثوب. كذلك يقول سميح القاسم:

## تطوى المسافات الطويلة

وتطال شيئاً لا يطال

وليس فى الفصحى «طال يطال» بمعنى نال ينال أو ينول، وفى موضع آخر يقول

سميح:

ناكل العشب عامين عما ترى السطوح

ونسوى لنا بيرقا

يقصد بكلمة «نسوى» العامية أن يقول «نصنع»، واستعمال العامى ليس مقصوداً على سميح القاسم، وإنما نعرفه فى شعر نزار قبانى عندما يقول مثلاً: «حبك طير أخضر»، فيستعمل كلمة «طير» استعمالاً عامياً مستدلاً بها على الطائر المفرد فى حين أن الفصحى تجعل الطير جمعاً، وهذا كثير فى القرآن الكريم «فتاكل الطير من رأسه»، ومنه فى آية أخرى «والطير صافات»، وفى سورة النحل «ألم يروا إلى الطير مسخرات فى جو السماء ما يمسكهن إلا الله»، ونزار قبانى كثير الاستعمال للعامى وذلك منتور فى شعره ولسنا مهتمين باستقصائه، كما أن نزار قد أثر فى الشعراء اليافعيين من الجيل التالى، فقلدوه فى استعمال العامى مقتفين أثره ظانين أن ذلك من علامات التقرب إلى الأوساط الشعبية، ومن هذا المنطلق بدأ الشعراء ينادون إلى استعمال أية كلمة عامية فى الشعر الفصيح دونما مبالاة، وحين نقاش هذا المسلك نلاحظ ما يأتى:

١- أن استعمال العامى فى الشعر الفصيح منفر للنفس العربية، لأنه ينقلنا إلى أفاننا المتخلفة، ويذكرنا بعهود الظلام والعذاب التى نشأت فيها هذه اللهجات العامية التى تعبر فى كثير من ألفاظها عن الكبت والإهانة التى كان يلقاها العربى من مضطهديه من الحكام الطفاة، والولة المتجبرين.

٢- أن العامية لغة ساذجة، تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر، وحسبنا مثالا لهذا أن العامى لا يجد لفظاً يعبر به عن الشرب إلا الفعل «يشرب» الذى يستعمله فى الحالات كلها، فى حين تقدم لنا الفصحى أفعالا متنوعة مثل: رشف، ونهل، وكرع، وعب، وحسا، وجرع، ولا يظن ظان أن هذه الأفعال مترادفة تعنى شيئاً واحداً، وإنما يعبر كل منها عن نوع من الشرب، فإن (رشف) معناها امتص الماء

بشفتيه امتصاصا، وفي هذا الفعل ارتخاء وبطء لأن المرتشف يملك الوقت الكافي ويتلذذ بما يشرب، وأما (نهل) فمعناه شرب حتى ارتوى، ومعناه -أيضا- الجرعة الأولى، وعلى هذا الأساس نفهم بيت تأبط شرًّا الجميل:

ينهل الصعدة حتى إذا ما نهلت كان لها منه علٌّ

أى (حتى إذا ما شربت الجرعة الأولى من دماء القتلى) كان لها علٌّ أى سقى آخر يكمل (النهل)، وأما الفعل (كرع) فمعناه شرب من الإناء رأساً ولم يستعمل يديه، ويعبر هذا الفعل عن حالة من بدأوة اللغة يوم كان الشرب فى الإناء -الكوب- ترفُّاً ملحوظا لا يناله إلا قلة من الناس بحيث يستحق تمييزه عن شرب الأكثرية بأكف أيديهم، وأما (عب) فمعناه أنه شرب شرابا متواصلا سريعا لئلا يترك حتى وقتاً للتنفس، وأما (حسا يحسو) فمعناه شرب جرعة بعد جرعة متأنيا، وأما (جرع) فمعناها ابتلع الماء.

ولابد لنا أن نلاحظ أن اقتصار اللهجة العامية على كلمة واحدة للتعبير عن المعنى يدل على ضيق الأفق فى الحياة العقلية والنفسية لمن يتكلم هذه اللغة، وليس يخفى أن دقة التعبير عن المعنى من مستلزمات الحضارة ونضج الفكر، وإذا كانت لغتنا الفصحى تشتمل على هذه الأفعال وسواها للتعبير عن معنى «شرب» فإنما يدل ذلك على أنها كانت لغة قوم مرهفى الإحساس، مصقولى الذوق، محبين للحياة، مقبلين عليها بحيث كانوا يهتمون بالتعبير الدقيق عن الحالات كلها، ولم تضع هذه المعانى من ذاكرة الفرد العربى إلا خلال عصور الضباب والتهيه تحت نير حكام لا عدالة لهم ولا رعاية لمصالح الأمة، ومهما يكن من أمر، فإن هذه العامية بما لها من ضيق أفق وفقر تعبيرى لا تسعف الشاعر الذى يهتم بتصوير الحالات النفسية والعاطفية المختلفة تصويراً دقيقاً.

٣- إن اللغة العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطا فى اللغة العربية، والترابط هو العبقريّة المذهلة التى اتصفت بها لغتنا، وتميزت بين اللغات، فلننظر الآن فى طائفة من الألفاظ الفصحى لنلاحظ هذا الترابط العجيب، والأفعال الثلاثة التى نختارها للفحص هى رسف، ورسب، ورسخ، وفيها نجد ما يأتى:

أ- أن هذه الكلمات الثلاث تشترك فى حرقين منها هما الراء والسين ولا تختلف إلا فى الحرف الأخير، ومع ذلك فإن بينها فرقا واضحا فى المعنى.

ب- تعنى كلمة «رسف» تحرك متمملاً فى قيده، فالحركة هنا تقع فوق، فى مكان مكشوف، أما «رسب» ففيها حركة أيضاً، ولكنها حركة إلى أسفل يتبعها الاستقرار فى القعر، على شىء صلب، فى مكان غير مكشوف «مغطى» أغلب الظن أنه ماء أو أى سائل آخر، وأما «رسخ» فإنها توحى بحركة يليها التغلغل فى الجهات كلها عميقاً وبعيداً.

ج- بين رسب ورسخ فرق معنوى يحسه العقل، لأن الرسوب محدود بالمكان متصل به، أما الرسوخ ففيه الاستقرار والتغلغل فى ذات الشىء والقياسه بمعناه.

د- يدرك الذهن المعاصر إدراكاً مبهماً أن الرأى والسين لابد أن تدلا فى هذه الكلمات عن معنى مشترك أصيل، وأن الحرف الأخير فى كل كلمة هو الذى يحدد المعنى الفرعى. إن هذا شىء نستدل عليه بالمنطق، فإذا صدق أصبح من الجائز أن يكون لكل حرف فى اللغة معنى خاص به، ومدلول قيم نستطيع أن نصل إليه بالدراسة والتأمل ومقارنة الكلمات.

ومن هذا يلوح لنا أن اللفظة الواحدة من الفاظ العربية تمتلك أسراراً وأعاجيب مذهلة، لو استطعنا أن نتابعها فى أعماق الأزمنة والقرون التى مرت عليها، إنها ترتبط بالحياة القديمة التى ضاعت من الذاكرة الإنسانية، وإن تكن بقيت أصداؤها كامنة فى عقلها الباطن، فهناك نستطيع أن نبحت عن العواطف والأفكار والأصوات والإشعاع، وسواء عثرنا على هذه الثروة أم لم نعثر، فإن فى الحروف العربية ضياء، وإذا كان المعاصرون يستعملونها ولا يدركون أعماقها الخلابة فإن ذلك ناشئ عن جهلنا، كما عشنا قروناً طويلة ونحن لا ندرك أن الله قد بذر فى الوجود كهرباء يمكن أن ننتفع بها فى مصالحتنا، وفى ظنى أن على اللغوى العربى أن يلتمس شيئاً من أسرار لغته ليكون للذهن العربى المعاصر درجة على الذهن الجاهلى الغزير وما كان فيه من بساطة وعفوية وبدائية.

والطريق الذى يستطيع أن يوصلنا إلى سبر أغوار اللغة العربية لابد أن يبدأ بإجلال هذه اللغة إلى درجة تشبه الخشوع، ومن لم يضضع لم تتكشف له الأسرار والأغوار، فإذا أضف الشاعر العربى المعاصر ما فى نفسه من ثقافة جديدة، وما لذهنه من سعة وإدراك، وما فى حياته من تجارب معقدة لم يعرفها القدماء، إذا التقى



هذا الجديد المعاصر بفنى هذه اللغة وخصوبيتها، فلا بد أن ينشأ من ذلك شعر لا يشبهه شيء من الشعر العربى السابق لأن له خصائص متفردة.

إن الأفعال الثلاثة التى مثلنا بها تجعل من الممكن أن نستخلص أن اللغة الفصحى تعبر بأصوات حروفها عن معان خفية ترتبط بصميم الحياة النفسية العربى، وهذا مساعد لعملية التعبير عند الشاعر، فى حين تجمد الألفاظ العامية بين يديه ولا تعدد بشيء ذى قيمة، يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التى تتقارب حروفها ارتباطاً خفياً مذهلاً، وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة فى استعمال القافية، لأنه يهبه تنوعاً كبيراً فى المعنى دون أن يلجأ إلى تغيير القافية.

ومن الشعراء الذين نابوا بإباحة الألفاظ العامية، الشاعر الناقد ميخائيل نعيمة فى كتابه «الفريال» فقد قال فى الدعوة إلى ذلك ما يأتى: [أمامكم كلمتان، «استحم» وهى قاموسية، و«تحمم» وهى غير قاموسية، ألا ترون أنكم إذا أعرضتم عن الثانية فتمسحل من تلقائها، وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءاً من لغتكم وتضمحل الأولى؟، وهى الحالتين تجربون باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لى ولا لكم فوقها أقل سلطة] وأقول تعليقاً على هذا الحكم إنه يبدو أن الأستاذ ميخائيل يظن أن الكلمة إنما كانت قاموسية أى مقبولة عند العرب من دون أساس عقلى يبرر قبولها، ومن ثم، ففى رأيه أن فى وسعنا أن نفرض «تحمم» العامية، على القاموس العربى بمجرد أن نستعملها، وهذه خلاصة دعوة ميخائيل الذى يريد أن نتحكم فى اللغة فننبذ لفظاً ونقيم فى مكانه لفظاً جديداً، ولو تأملنا هذه الفكرة لوجدناها تقوم على أمرين يعتقدهما الناقد<sup>(٦)</sup>:

١- أن اللغة بنت المصادفة العمياء، نشأت ألفاظها بحسب أهواء الناطقين بها، فاستعملوا الألفاظ التى أحبوها وعيشوا وغيروا كما شاءوا، وعندما ثبت استعمال الجمهور لهذه الألفاظ دخلت المعجم وتريعت على عرش اللغة.

٢- أن الصيغ العربية المختلفة خلو من المنطق، وهى غير مرتبطة بالأساس النفسى للامة، وليس بين أقيستها أى نوع من الترابط والعق.

وليس يخفى على العارفين أن الفكرتين كلتيهما غالطة، فما قامت لغة العرب وفق أهواء المتكلمين بها يستعملون ما شاءوا فيدخلونه على المعجم، وإنما فتح العربى القديم عينيه فوجد أمامه مجتمعاً يعج بلغة كاملة لم يضع هو صيفها، ولم تكن له يد فى اختيار أقيستها، وهذا هو التعليل الواضح لما نراه من ترابط الصيغ العربية وإمكان

تعليلنا لها تعليلاً سايكولوجياً دقيقاً، والواقع أن اللغة تقوم على أسس صلبة ثابتة من المنطق والفكر، وقد ارتبط كل حرف فيها بحياة العرب الأقدمين وحاجاتهم وعباداتهم ومخاوفهم وتطلعاتهم، وبقريننا هذا الترابط العجيب بأن نظن أن كل حرف من حروف الكلمات إنما وجد في مكانه لسبب مكين من الأسباب الاجتماعية والجغرافية، وما من لفظة دخلت اللغة مصادفة، وإنما يمشى وراء الألفاظ كلها تيار من المنطق والترابط العجيب، وتدفعنا الحقيقة إلى رفض فكرة ميخائيل نعيمة ودعوته إلى الخروج على المعجم العربي، وتحكيم الاستعمال في لغتنا، أما إذا انقذنا لهذه الدعوة فإننا سنقع في النتائج الخطيرة الآتية:

١- حين نترك ثروتنا اللغوية من الكلمات ونستعمل كلمات جديدة مما تسقطه البيئة العربية من عامى ودخيل وركيك فإننا نخسر التيار السايكولوجى الذى يمشى فى الصيغ العربية ويجعلها حافلة بالمنطق والعمق، ويستحيل أمرنا إلى الرككة وعدم الانسجام.

٢- إن الألفاظ الجديدة التى نستعملها تولد غريبة، معزولة عن التصميم الأساسى للغتنا، وتخالف أقيستنا المترابطة العميقة، مما أورثنا إياه مئات متلاحقة من الأجيال التى نطقت بالعربية طوال أمد شاسعة من الزمان، وهذه الحالة لابد أن تربك الأذهن القومى وتنزل بنفسيتنا القلق والفوضى، وقد يحتج القارئ على رأينا هذا لأنه يعتقد ألا قدرة للغة على إثارة القلق والمتاعب للناطقين بها، والواقع - وهو رأى - أن اللغة مرتبطة أشد الارتباط بسايكولوجية الأتوام التى تستعملها، فإذا كانت صيغها راسخة وكان وراء أقيستها منطق غاف متمكن، ارتفع المستوى العاطفى والاجتماعى للفرد، لأن هذه الصيغ الراكزة المترابطة تكوّن ذهن الأمة وتؤثر فى نفسية الناس، وليست اللغة معزولة عن الحياة، إنها حياة الأفراد نفسها، وإنما اللغة أشبه بالطبيعة التى تشكل أذهاننا بقوانينها الخفية وتؤثر فى عواطفنا، وتلون أفكارنا، وتهبنا الحضارة والفكر، وكلما كانت لغة قوم من الأتوام أثبت جدوراً، وأبعد عمقاً فى الزمن زاد اقتدارها على أن تصبح قوة خير عاملة فى حياة الفرد تهب الهدوء والحكمة وسلامة المنطق.

ولقد كان أسلافنا من العرب الأقدمين يتخزون الفصاحة مقياساً يحبون وفقه الكلمة أو لا يحيونها، وما الفصاحة لو تأملنا إلا معجمية اللفظة، فالكلمة الراسخة فى المعجم هى الفصيحة، أما الكلمة التى لا ينص عليها المعجم فهى غير الفصيحة، وما

الفصاحة حين نسلط عليها نظرة معاصرة إلا الانسجام بين اللفظ ومعناه، إنها ارتباط اللفظ ومعناه، إنها ارتباط اللفظ بالأساس النفسى والتاريخى للشعب الذى يتكلم تلك اللغة، وتكون الكلمة غير الفصيحة فى هذه الحالة هى الكلمة التى تنعزل عن التيارات العاطفية التى تفيض بها البيئة العربية، ولم يكن العربى يدرك سر نفوره منها.

وعلى هذا الأساس ينبغى أن ندرس الكلمتين «استحم» و«تحمم»، وسوف نجد أن لكلمة «استحم» تاريخاً عميق الغور فى نفسية الفرد العربى لأنها لفظة استعمالها ملايين من الناس عبر التاريخ، أما لفظة «تحمم» فهى غلطة عامية منقّرة للروح العربى، وهى تقطع الجذور والأواصر التى تربط بين اللغة ونفسية الشعب الذى ينطق بها، وإنما أصبحت كلمة «تحمم» مهمة عندما استعمالها جبران خليل جبران فى قصيدة «المواكب»  
قائلاً:

هل تحممت بعطر وتنشفت بنور؟

ولذلك راح صديقه ميخائيل نعيمة يدافع عنها بهذه الحماسة، أما أسباب قبول الذهن العربى لكلمة «استحم» فندرجها فيما يأتى:

١- السبب الأول هو الألفة العاطفية التى أصبحت كلمة «استحم» تهبنا إياها، فنحن نأثس حينما نستعملها، وتبوح حروفها لنا بالمعانى التى عبثت فيها عبر العصور العربية الطويلة، حتى أصبحت الكلمة أشبه ببطارية مشحونة تمدنا بقوة غير منظورة، والواقع أن إقبال الملايين المتلاحقة من الناس على استعمال كلمة ماء، يضمناها معناها تضميناً قوياً بديعاً، ويشحنها بإشعاعات معينة تغنى اللفظة وتجعلها فريدة حية، وذلك أحد أسرار السحر فى الكلمة القديمة لأنها لم تعد تعطينا المعنى فحسب وإنما باتت تفيض صوراً وتتضج أشعة باهرة.

٢- يرجع إثارتنا للفظ «استحم» إلى سبب ثانٍ معقد عميق، فما كان الاستعمال هو وحده سبب الحرارة والإشعاع فى لفظ «استحم» وإنما السر فى إيحائها أنها مصوغة على قياس «استفعل»، ومثلها فى ذلك استلهم واستزاد واسترد واستعمل، ونحن حين نفحص هذه الكلمات نجد فيها ترفقاً فى الطلب ورقة وليونة إلى درجة أننا إذا قلنا «طلبنا إعادة القصيدة» كان فى عبارتنا استعلاء وتصلب ولون من فرض إرادة الطالب على المقابل، فى حين نقول «استعاد القصيدة» فنعبّر عن مستعيد لطيف يملك الذوق والرهافة، وكأن المستعيد يتميز عن طالب الإعادة بأنه

يهب المقابل محبة وتعاطفاً، ونحن واجدون مثل هذه المعانى الشفافة فى كثير من صيغ «استفعل»، وليس من شك فى أن المسئول عن هذه الرقة والتلطف فى الطلب إنما هو حروف الزيادة الثلاثة: الألف والسين والتاء.

وبهنا الآن أن نلاحظ صلة «الاستحمام» باللفظ والترقيق فى الصيغة، وكيف تهب هذه الصلة الألوان والظلال للكلمة، أما المعنى المعجمى لكلمة «استحم» فهو «دخل الحمام»، ولكن اللفظة تشع ما هو أبعد من ذلك بفضل صيغة «استفعل»، فتعطينا معنى مشتقاً من المعنى العام الذى ذكرناه، وهو الترفق فى الطلب، واللفظ، ولا ينكشف معنى «استحم» بين يدي الفكر المعاصر إلا إذا رجعنا بعقولنا الى منبت اللفظة فى بيئة عربية قاحلة كان الماء فيها قليلاً، فما كانوا يجدون ماءً دافقاً غزيراً يقتسلون به كما نجد اليوم، وكان شح الماء عندهم يجعله نادراً قليلاً، ومن ثم كان ذلك يحببه إلى القلب. ومن هنا نستطيع أن ندرك أن المستحم العربى القديم كان يشعر بضرب من الضشوع أمام الماء ويحس بالحب له، ولذلك صاغ العربى كلمة «استحم» على قياس استفعل فترقق وتفجر بالمحبة.

كذلك يبدو لنا فى صيغة «استفعل» الجميلة معنى آخر كامن هو الارتخاء والانسجام والراحة الكاملة، ونلاحظ هذه المعانى فى الأفعال التى ذكرناها سابقاً مثل استمطر واستسقى واستنزل واستمد، ففى هذه الأفعال نجد الحدث المطلوب سهلاً ليناً لا جهد فيه، وكذلك كان المستحم، فهو لا يبذل مجهوداً نفسياً أو جسدياً، بل على العكس يكسب بالاستحمام راحة الأعصاب ويخفف من عبء الانفعال والاحتشاد.

ولننظر الآن فى كلمة «تحمم» العامية التى استعملها جبران وهو غافل عن المعانى النفسية الكامنة فى الصيغ العربية الفصيحة، ولسوف نلاحظ فوراً أن الاستحمام هنا قد صيغ على قياس «تفعل» فلندرس الجو النفسى العام لهذه الصيغة.

إن أبرز ما يميز الأفعال التى تصاغ على قياس «تفعل» هو الاحتشاد وبذل الجهد وتجميع الطاقة النفسية والجسدية من أجل غرض مهم، ويبدو ذلك واضحاً فى أفعال هذه الصيغة مثل تأمل وتبصر وتعمق وتوثب وتلبث وتعدي وتحري، ففى هذه الأفعال جميعاً وقوف وتهيق نفسى لعمل شىء مهم، إن تضعيف عين الفعل يشير إلى حبس النفس على عمل شىء، وهذا الحبس يكتنف العمل ويجعل الطاقة عليه أقوى، لأن المترحم مثلاً قد أوقف اندفاعه إلى الحركة وحبسه، وحين يقف متحفزاً نون أن يتحرك

يحتشد عمل التريث، ومثل هذا قولنا بصـر وتبصر فإنهما تختلفان عن معنى بصـر وأبصر اللتين تعنيان أنه نظر مرة واحدة سريعة فرأى، وأما تبصر فمعناها أنه حشد بصره ويصيرته فراح يتأمل ويطيل النظر وفي هذه الحالة كثف المتبصر بصره وقواه وحشده، ومثل هذه الكلمة كل ما جاء على صيغة تفعل مثل توخى وتحرى وتلثت وتكأ وتحذى، وهذا المعنى المحتشد لا يلائم معنى الاستحمام الذى هو عمل رقيق فيه دماثة وليونة ونعومة، فهو لا يحتاج إلى حشد الطاقة الذى تتطلب عليه صيغة تفعل، ويبدو هذا المعنى أوضح عندما نتذكر أن القدماء لم يكونوا يملكون الماء الكثير، والتحمم- بهذه الصيغة الغالطة- إذا صح يقتضى ماءً كثيراً، ثم إننا لو كنا نحتاج إلى حشد الطاقة للاستحمام إنما نكون أشبه بديون كيشوت- بطل سرفانتس الكاتب الأسباني- الذى كان يحشد قواه لمحاربة طواحين الهواء وسرعان ما سيبدو لنا أن فى اللغة العربية منطقاً غافياً، وصيغ اللغة- كما بين نحاتنا القدامى- ترتبط بقوانين نفسية غامضة تتحكم فيها وتجعلها مرضية للعقل كل الإرضاء.

فإذا قال قائل: ما ضرورة المحافظة على الأساس البقيق للمعنى فى الصيغة؟ وماذا لو أدخلنا الشنوذ على هذه الصيغ؟ والجواب: إننا نكون كمن يعطى لوحة فنية جميلة متكاملة فيروح يضيف إليها- بقلم بليد- ألواناً وخطوطاً، فإنه بذلك يشوهها. لقد كانت حية فقتلها. هذا مع الفارق لأن الصورة ملك لإنسان واحد أو أكثر، أما اللغة فهى الفكر وهى الحضارة وهى الروح، إنها ملك أمة كاملة تعيش بها وتتغذى فكرياً وروحياً واللغة إنما تصاغ أقيستها وفق قانون فلسفى كامن، وهى تهب من عمقها إلى ذلك الذهن الحى الذى يستعملها.

لقد شاعت فى أوساط الأدب العربى اليوم تيارات تدعو إلى نبذ العناية باللغة، لأنها كما زعموا تضيق على الشاعر المعاصر، والدارسون اليوم يتساقون لِمَ كانت هذه العناية؟ ولماذا يقيم بعض الأدباء الدنيا ويقعونها إذا أساء شاعر استعمال لفظة عربية أرادها بدلا من لفظة عامية أو دخیلة؟ وإنما تقوم هذه الأسئلة على شبه عقيدة رسخت فى أنفس المعاصرين، مضمونها: أن المقاييس اللغوية وألفاظ اللغة قد استنفذت إمكانياتها الفكرية والعاطفية حتى باتت تعطل عملية الإبداع عند الشاعر المعاصر، الذى يجب أن ينطلق، فكل من يدعو إلى التمسك بقديم اللغة إنما يضع- فى رأى هؤلاء- القيود على شفتى الشاعر ويقص جناحيه والواقع أن هذه الفكرة ليست أكثر من وهم ساقط إليه ظروف العصر الاجتماعية، فإن لغتنا العربية بما فيها من قوانين

القياس، ومعانى الصيغ، وأسلوب ترتيب العبارة، مازالت أرضاً بكرًا مليئةً بالكثوز، وفى وسعها أن تتفجر بالعطر واللون والصور بين يدي الشاعر المعاصر على صورة لم يكن الشاعر العربى القديم يحلم بها، والسبب فى هذا متشعب كما يأتى:

١- لأن اللغة العربية لغة واسعة سعة عظيمة، فلها آلاف من المفردات، ومن المؤكد أننا لا نستعمل منها اليوم إلا جانباً يسيراً وفى المتبقى ثروة كبيرة. والقدماء أنفسهم لم يستعملوا اللغة كلها، فكم من المتروك منها من كثوز، إن لفظة المتروكة من ألفاظ اللغة كيانا وتاريخا كاملا، فإذا قيل إن فى اللغة العربية ألفاظا أخرى تغنى عن كلمة مهملة لأنها تعبر عن معناها نفسه، قلنا إن لكل لفظة من ألفاظ اللغة شخصية خاصة بها تنبع من ظروفها، ولسنا أول من يذهب الى أن المترادف فى اللغة شيء لا وجود له، لأنه ليس من الممكن أن تنشأ كلمتان من معنى واحد، وإنما يكون بينهما فرق على وجه ما، مثال ذلك أن ننظر فى الكلمتين فرح ومرح، فإن الظاهر أنهما مترادفتان مع أن بينهما فرقا ملحوظا يشخص دقة الدلالة فى اللغة العربية، أما مرح فإنها تدل على حركة فى المكان يجرى معها الإنسان هنا وهناك سعيدا فى خفة وسرور، وأما فرح ففيها دقة نفسية ينبعث معها أنفعال الفرح فى القلب الإنسانى دون أن تلازمها حركة بالضرورة، وقد عبرت كل من الكلمتين عن معناها الخاص بالحرف الواحد الذى اختلف به عن الأخرى، ومذهبنا أن ورود حرف الفاء فى فرح وحرف الميم فى مرح لم يكن مجرد مصادفة، وإنما كان ذلك ضرورة محتومة فى الحياة القديمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى بل تنبع منه مباشرة.

٢- إن الألفاظ التى استعملها القدماء فى اللغة العربية لم تستنفد بالاستعمال لأن اللغة بطبيعتها كالبحر، مهما استقيننا منه فهو لا ينقص، وإنما اللغة عطاء لا ينفد، وفى وسعها أن تعطى جيّدا للعصور كلها.

٣- هناك كلمات فى العربية أثقلها أسلافنا فى عصور الظلام باقتراانات لم نعد نطيقها اليوم مثل غصن بان، جوى، بدر، هلال، مدنف، صبا، قد، صدغ... إلى آخره. وقد يخيل إلى الشاعر أن هذه الألفاظ قتلت فلا حياة لها بعد، ولكن الحقيقة أنها تستطيع أن تتفتح وتتبعث لو أدخلناها فى سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمى إلى حياتنا الواقعية.

يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التي تتناسب حروفها ارتباطاً خفياً مذهلاً، وقد ثبت عبر العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة في استعمال القافية لأنه يهيئ تنوعاً كبيراً في المعنى دون أن يلجأ إلى تغيير القافية. مثال ذلك أن ندرس الفعل «رشف» ونلاحظ ارتباطه بالفعل المماثل له «رشق».

قلنا إن «الرشف» هو الشرب البطيء المتلذذ المرتبط بالشفيتين، ومن ثم فإنه حركة إلى الداخل، أما «الرشق» فمعناه رماء بحجر، فهو يصور حركة إلى الخارج، فالفاء والقاف قد عينا فيما يلوح اتجاه الحركة: الفاء إلى الداخل، والقاف إلى الخارج.

كذلك علينا أن نلاحظ أن «رشف» معناها شرب الماء، فالفاء رقيقة تتسجم مع الارتشاف، أما «رشق» فإن القاف فيها صلبة قاسية، وكأن اللغة قد استعملت حرفاً رقيقاً ناعماً حين عبرت عن ارتشاف الماء، واتخذت حرفاً غليظاً صلباً وهي تعبر عن حجر يرمى، (ليس يخفى كذلك أن حرف الفاء يشخص صوت الارتشاف بالشفيتين فالكلمة تعبر عن المعنى بالصوت أيضاً، ولكن هذا لا يتعلق الآن بما نحن فيه).

ولإيضاح المعنى نستحضر في أذهاننا كلمة أخرى مرتبطة برشق وهي «رمق»، والفارق هنا هو الحرف الأوسط، ومعنى رمق سلط نظرة حادة سريعة فيها تخف وتهيب أو فيها شر حسب الحالات. والارتباط بين «رشق» و«رمق» أن هناك حركة إلى الخارج في الحالتين، ينطلق حجر في حالة (الرشق) وينطلق نظر في حالة (الرمق) فهل يعبر حرف الشين والميم عن جزء من هذا المعنى بحيث يكون بينهما وبين المعنى انسجام؟ نعم، فإن الميم في رمق أشد حدة من الشين في رشق؛ لأن الميم مرهفة بتارة، في حين أن الشين ليئة رخوة، وهذا يرتبط بالمعنى أيضاً، لأن الرشق يكون باليد، واليد جزء من الجسد المادي، أما الرmq فلا يكون إلا بالعين، والعين تطل منها روح الإنسان وتعبر عن الذكاء والعقل، كما ينعكس فيها الشر الكامن في النفس، وتلوح المشاعر القوية، والعين تصيب وتعمى وتؤذي، فالفرق بين رشق ورمق يميز الإصابة المعنوية الحادة في نظرة العين الإنسانية، ويميز الصلابة في إصابة اليد للأشياء الجامدة. وسواء أكان الإنسان المعاصر يؤمن بإصابة العين أم لا، فإن القدماء كانوا يؤمنون، وهذه لغتهم العبقريّة المذهلة قد تحدّرت إلينا لتدلنا على ألوان أحاسيسهم، وأسرار حياتهم، وأسلوبهم في الصياغة والفهم.

\* \* \*

ومن الإشكالات اللغوية للشعر في عصرنا، أن طائفة من الشعراء يستعملون الكلمات القاموسية الغريبة في شعرهم، فتجدهم ينظمون القصيدة ثم يشرحون معاني الألفاظ فيها بحواشي يضيفونها إلى الشعر، والواقع أن الكلمة القاموسية تقتل الشعر قتلاً لأنها تقطع سبيل الصور وانبثاق الموسيقى فتوقفنا عند كلمة جامدة لا تبوح بحروفها بشيء للقارئ إلا بعد أن يرجع إلى المعجم، وما يكاد القارئ يرجع إلى المعجم أو يقرأ حاشية الشاعر حتى يكون قد صحا من نشوة الانفعال بالقصيدة فيرتطم باللفظة القاموسية وكأنها صخرة باردة تقف في وجهه، إن الكلمة المعجمية تصحينا من الحلم الذي يقودنا إليه الشاعر، ولئلا بمثال: قال أحد الشعراء:

حيث حلّ الدجى صفعناه فأنحلّ

ودسنا حياته والوجارا

وفيه تقف كلمة «الوجار» منتصبه تستدعي الشرح، وما يكاد الشاعر يشرح في الحاشية معنى كلمته حتى تصحو من الحلم الجميل وتقطع أوتار القصيدة بين أيدينا، ومما يسيء أيضاً إلى لغة الشاعر، الجمل الاعتراضية خاصة ما كان منها طويلاً كالجملة التي اعترضت في البيت الجميل الآتي للشاعر وصفى القرنفل:

نثرنا الأيام حتى كأننا

لم نكن مقطعا من الشعر نثرا

إن كلمة «نثرا» الواردة في آخر البيت مرتبطة كل الارتباط بلفظة «نثرنا» في أول البيت، وبين هاتين اللفظتين المتماسكتين جاءت عبارة اعتراضية طويلة هي «حتى كأننا لم نكن مقطعا من الشعر»، ومع أن الجملة تمنحنا صورة شعرية عذبة إلا أن اعتراضها يصدم القارئ، وسر الضيق بأمثال هذه الجملة، أنها في حقيقتها التفات عقلي عن السورة العاطفية التي يجد قارئ الشعر فيها نفسه، والالتفات يقطع خيط التعبير ويصحى السامع من نشوته. إن الشعر- في صورته الجمالية الصافية- لا يلجأ إلى تنبيه العقل بجمل اعتراضية، وإنما يصحى القلب ويبقيه مرتعشا متلهفا، والشعر يتطلب الجملة الواضحة التي لا انقطاع فيها، كلما اكتمل الشاعر صفت جملة من التعقيد وأصبحت بسيطة تسيل سيلانا، ولا يخفى أن الكلمة التي تتم المعنى بعد



الجملة الاعتراضية تبدو وكأنها زائدة، فيتعثر بها البيت بدلا من أن يكمل معناه وتنسجم ألفاظه.

ولابد للغة الشعر من أن تتصف بشيء من الغموض فتأتي القصيدة ملفعة بالإبهام بعيدة المثال، وقد ميز العرب القدماء هذه الفكرة واختلفوا حولها، فقد جاء في كتاب «المثل السائر» لابن الأثير ما يأتي: (قال أبو إسحق الصابى فى الفرق بين الكتابة والشعر: «أفخر الشعر ما غمض قلم يعطك غرضه إلا بعد معاطلة منه»<sup>(٣)</sup> غير أن ابن الأثير لا يؤيد هذا الرأي وإنما يناقشه ويرد عليه قائلا: «الألفاظ المفردة ينبغي أن تكون مفهومة سواء أكان الكلام نظما أو نثرا»، ويرد على ابن الأثير ابن أبى الحديد فى كتابه «الملك الدائر على المثل السائر» قائلا فى تأييد رأى أبى اسحق الصابى<sup>(٤)</sup>: «لأن المعانى إذا كثرت، وكانت الألفاظ تفى بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضرورياً من الإشارة، وأنواعا من التنبهات والإيماءات، فكان فيه غموض كما قال البحرى:

والشعر لمحٌ تكفى إشارته

وليس بالهذر طوّلت خطبه

أما رأينا نحن فملخصه أن الشعر لابد له من مسحة من الغموض تجعل المعانى مثيرة للتعطش فى نفس القارئ، فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعانى ولا يلمسها فى الوقت نفسه، فالأفكار تزور ولا تثبت وفى القصيدة إيماء إلى المعنى يبقى الذهن متطلعا، ويريد ولا يلمس ما يريد، وينال شيئا وتفوته أشياء غير أن طائفة من الشعراء الشباب قد أصبحوا اليوم يبالغون بمبالغة شديدة فى إضفاء الغموض على شعرهم حتى أصبح القراء المثقفون يشكون شكوى لا تنقطع من أنهم يقرأون قصائد كاملة لا يدركون لها معنى، وما من شك عندى فى أن ابن أبى الحديد لو قرأ هذه القصائد الجديدة لنفر منها وأكد لنا أنه لا يقصدها بدعوته إلى الغموض، ولا يرجع كل السبب فى هذا إلى الفرق الكبير بين عصره وعصرنا، وإنما يكمن السبب فى مبالغة شعرائنا فى إضفاء الإبهام على شعرهم، وهى ظاهرة لا تقتصر على شعرائنا، وإنما منبعها الأساسى فى الفكر الغربى المعاصر، أما النثر فإن أمره يختلف عن أمر الشعر، فإن المثل الأعلى فيه هو الوضوح خلافاً للشعر وقد أشار ابن أبى الحديد الى هذا بقوله: «خير الكتابة ما كان معناه جليا ويحمد فيه من وضوح المعنى ما لا يحمد فى كثير من

الشعر، وهو في هذه العبارة يعود إلى تأكيد ميله إلى الشعر الغامض الذي يماطل في إعطائنا معناه.

ومن أهم جوانب العلاقة بين الشاعر واللغة، القافية واستعمالها، وقد حرص العربي القديم على القافية الموحدة لما لها من رنين وموسيقى عالية، ويرتبط هذا بحب الجاهلین لوضوح الألفاظ وقطعيتها، فمن خصائص الشعر الجاهلي أنه يتوخى الوضوح في كل شيء ويلتمس التحديد القاطع للأشياء، أو لنقل أنه كان يطلب الواقع ويريد أن يعبر عنه دون أن يشويه لیس أو شبهة من أي نوع، وهذا واضح في مختلف جوانب الفكر العربي، وهو المسئول عن حب العربي القديم للبيت الرنان المستقل استقلالاً تاماً عما قبله وبعده، ولذلك كرهوا ارتباط البيت الواحد بالبيت الذي يليه (التضمين) وحنّوه عيباً من عيوب الشعر، وأغلب الظن أن شاعر الشطرين المعاصر ما زال يتحاشاه غير أنه لا يبالي كثيراً أن يقع فيه أحياناً ومن ذلك قول بدوي الجبل:

خضبت غرة الصباح فقد نمّ

عليها بالمطر والتوريد

قدر أنزل الكميّ عن السرّ

ج وألوى بالفارس المعدود

وفيه تأخر فاعل الفعل (نمّ) الوارد في البيت الأول فلم يجرّ إلا في أول البيت الثاني، وتدل القافية الواحدة على حب الجاهلي للقطعية، فكان كل بيت يختتم بقافية كأنها سياج عال لا يمكن تخطيه، ولذلك استعملوا السجع في النثر، كما أنهم مالوا إلى استعمال العبارات القصيرة في نثرهم المسجوع ليزيدوا الكلام قطعية وصرامة.

وما من شك في أن القافية الموحدة تؤثر في شكل الفكر الذي تتضمنه القصيدة، ولذلك ترتبط به، وعلى الشاعر أن يدرك هذه القضية إدراكاً واضحاً، وتنفع القافية الموحدة في الموضوعات التي يجب تقسيمها على كل أبيات القصيدة تقسيماً يشد المعنى ويجمعه في تيار واحد لا صعود فيه ولا نزول، وإنما يتسلل المعنى تسلاً ليئناً، وتساعد القافية على اختتام الموضوع بأخر بيت في القصيدة خلافاً للقافية المتغيرة، فإن اختتامها فيه شيء من العسر بالنسبة للشاعر؛ لأن المعنى يلوح وكأنه لا يريد أن ينتهي بسبب تسلسل الفقرات، كل فقرة تنهض بجزء من المعنى جديد.

وقيل اختتام هذا الفصل، أود أن أشير إلى أن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر في أنها ينبغي أن تكون مضغوطة مركزة تحوى معاني كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ، خلافا للنثر فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر لونهما خوف أو حذر من الإطالة، ومن وسائل التركيز في الشعر، حشد المعنى المسهب في عبارات قليلة يستغل الشاعر ما فيها من إحياء وإشعاع، ولذلك نجد الشعر يستعمل دائما أقل الكلمات للتعبير عن المعاني الكبيرة. قال محمود درويش شاعر المقاومة الفلسطينية:

أحبك،

إن ثلاثة أشياء لا تنتهى،

أنت، والحب، والموت

إن العمق الفكرى فى هذا الشطر الواحد المقسم على ثلاثة أسطر يبدو بلا حدود؛ لأن الشاعر يحس اللانهاية فى هذه الحبيبة التى يخاطبها فهى واسعة، شاسعة الأبعاد، لا تحدّها النهايات، ثم إنها ليست وحدها اللانهاية، وإنما يشاركها فى ذلك «الحب» ذلك الأحساس الغامض الفريد الذى أعطى الإنسانية كل ما لها من غناء وفلسفة وأبعاد، و«الموت» كذلك عميق، ولعله أعمق الثلاثة ولذلك وضعه محمود خاتمة لشطره البديع الجمال، والواقع أنه أخرج العناصر الثلاثة مرتبة، فالحبيبة عميقة، ونفسها مسرلة بالإبهام إلا أن «الحب» تلك العاطفة الخصبة المذهلة- أعمق منها، والحب شاسع المسافات، مترامى الأطراف، ولكن الموت أكثر امتداداً فى اللانهاية منه، ولعله لا يخفى على القارئ أن محمود درويش إنما يستعمل «الموت» هنا ببعدين اثنين: هما البعد الفلسفى، والبعد الواقعى، فالموت من جانبه الفكرى لا نهاية له؛ لأنه مطلسم مغرق فى الإبهام، ولأن علمنا بما يأتى بعده قليل، ولكن للموت جانباً آخر هو الذى يقابله الشاعر كل يوم لأن موت المواطنين الفلسطينيين بسكاكين الصبائية لا ينتهى وإنما يستمر ليل نهار، صباح مساء ما دام الاحتلال الصهيونى لفلسطين مستمراً، ونحن ندرك هذا المعنى من ملاحظتنا لكلمة «الموت» فى بقية شعر محمود درويش،

والرمزية إحدى الوسائل التى يستعملها الشعراء فى بث الحياة فى الكلمة. فلننظر ثانية فى مثال من شعر محمود درويش وسنختار شطرين متباعين من قصيدته «الأغنية والسلطان»:

«أخبروا السلطان:

أن الريح لا تجرحها ضربة سيف

أخبروا السلطان:

أن البرق لا يحبس في عود ذره»

ولو تأملنا هذين الشطرين الجميلين لوجدنا أن محمود يتحدث بالرموز، متحاشياً مزالق صراحة تعرضه إلى اضطهاد السلطة الصهيونية التي لا إنسانية لها ولا ضمير ولا ذمة، وقد رمز الشاعر إلى وطنه الضائع فلسطين بالريح العاصفة العاتية الجبارة التي لا يوقف اندفاعها شيء، وجعل السلطان رمزا للحكومة الصهيونية بكل ما لها من جرائم وغباء. ويشعرنا محمود برموزه الناجحة أن محاولات إسرائيل لقتل فلسطين الإسلامية العربية وتحولها إلى فلسطين صهيونية، أمر يستحيل أن ينجح؛ لأن الصهاينة كمن يمسك سيفاً حاداً ويريد أن يضرب به الرياح لكي يخضعها ويوقف عصفتها المندفع، وسرعان ما تطيش ضربة السيف فلا تستطيع أن تجرح الإعصار.

وفي الشطر الثاني، رمز الشاعر إلى وطنه بالبرق الذي يسطع على الليل كله في دفقات كهربائية رهبة محملة بطاقة قهارة لا يغلّبها شيء، وقد جعل الشاعر السلطة المحتلة غيبة كل الغباء عندما تحاول بلا انقطاع أن تحبس هذا البرق المتمرد، المشحون، الجبار في «عود ذرة» تافه صغير.

وبهذين الرمزتين الناجحين يصبح محمود درويش بالعدو الصهيوني أن محاولاته عبث، وأن ضرباته الموجهة إلى عنق الشعب الفلسطيني تذهب هدراً وتضيع، فالريح هي التي تقهر السيف، والبرق لا يمكن أن يحتويه شيء، وفلسطين راسخة ثابتة، في نهاية الأمر، فلن يقهرها أحد.

وهكذا تصبح الرمزية أبعاداً مبتكرة للغة الشاعر، وتمتد قصائده امتداداً واسعاً يشحن الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها، ويصل ذلك إلى حد يجعلني موشكة على أن أحكم بأن الرموز هي البعد الرابع للكلمات، وذلك حين يكون البعد الأول هو المعنى المعجمي، والبعد الثاني هو المعنى المستعمل في الحياة وهو عادة أكثر كثافة وأغزراً وأكثر حياة من الأصل الذي يحيا في القاموس؛ لأن الاستعمال يخصب الكلمة ويشحنها كما

تشحن البطارية، أما البعد الثالث للكفاظ فهو المعانى التى قطرها فيها الشعراء عبر عصور الأدب، وكثيراً ما تكون أدق من الألفاظ التى يستعملها عامة الناس. وبعد هذه الأبعاد الثلاثة تأتى الرموز الذكية الحية لتكون البعد الرابع للغة، ويكون الشاعر أشبه بقائد الفرقة الموسيقية الذى يوجه العازفين بعصاه الحساسة المرفهة فيبعث التعبير والموسيقى فى لغة القصيدة، ويمنحها إياها إيقاعاً خصباً، ومتناسقاً وحياً..

(١) ينسب الشاعر إلى الله- سبحانه- مواقف مثل الاستغراب والتسائل والظن، وكلها من صفات المخلوقات، ومن الخطأ أن تنسب إلى الخالق الذي يعرف كل شيء، بحيث لا يدهشه موقف، ويعلم ما في نفوس عباده بحيث لا يحتاج إلى أن يسألهم عما يحسون، ويمتلك اليقين الكامل القاطع بحيث لا يقع في الظن كما يقع البشر. والحق أن إيليا قد صور الله- سبحانه وتعالى- كما يصور الشعراء آلهة الميثولوجيا الوثنية، وهي غلطة لا نرتضيها، وقد أضفت ظللا من الركاكة على القصيدة.

(٢) لابد لي أن أكون أمينة فأشير إلى أن الأستاذ ميخائيل نعيمة قد ألف كتابه «الغريال» وهو شاب يافع قليل الاطلاع، لذلك وقف في مؤتمر الأدباء العرب ببلودان سنة ١٩٥٦، وهن جمهور الحاضرين هزاً ملحوظاً عندما صرح بأنه قد تراجع عن كثير من آرائه العنيفة التي وردت في «الغريال».

(٣) كتاب «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» لضياء الدين بن الأثير قدمه وحققه الدكتور أحمد الحوئي، والدكتور بدوي طبانة (دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة) ص ٧.

(٤) الفلك الدائر لابن أبي الحديد، (القاهرة) ص ٣٠٥.

## الفصل الثانى

### القافية فى الشعر العربى الحديث

يبدو، على الظاهر، أن محاولات الخروج على القافية الموحدة بدأت منذ العصر الجاهلى، فقد نسبوا إلى امرئ القيس نوعا من أنواع الموشع سموه (المسقط) يجرى كما يأتى:

توهمت من هند معالم أطلال	عفاهن طول الدهر فى العصر الخالى
مرايع من هند خلت ومصايف	يصيح بمفناها صدى وعواصف
وغيرها هوج الرياح المواصف	وكل مسف ثم أخسر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال	

والواقع أننى لا أستطيع أن أقر نسبة هذا الشعر إلى امرئ القيس، وإنما أرى أن الشعر الجاهلى لم يعرف إلا القافية الموحدة كما يدل كل ما وصلنا منه، وقد استمر حرص الشاعر العربى على وحدة القافية فى صدر الإسلام والعصرين الأموى والعباسى، ولا يخرج على هذا الحكم إلا تلك الأشطر الغريبة كل الغرابة التى أوردها الباقلانى منسوبة إلى ابن دريد وساقطفها فيما يأتى:

ربّ أخ كنت به مغتبطا  
أشد كفى بعري صحبته  
تمسكا منى بالود ولا  
أحسبه بغير العهد ولا يحول عنه أبدا  
ما حل روى جسدى  
فانقلب العهد به  
فعدت أن أصلح ما أنسده  
فأستصعب أن يأتى طوعا فتأيت أرجيه  
فلما لجّ فى الغي إباء  
ومضى منهمكا غسلت إذ ذاك يدى منه  
ولم آس على ما فات منه... إلى آخره<sup>(١)</sup>

إننا نلاحظ في هذه الأشطر أن الشاعر سواء أكان ابن دريد أو سواء قد نبذ القافية نبذا تاما وجاء بأسطر سائبة<sup>(١)</sup>، وهذه هي الحالة الأولى في تاريخ الشعر العربي. والمؤسف أننا لا نعرف سر هذه الأشطر، فهل هي حقا من شعر ابن دريد مع أن لغتها ركيكة مخالفة لشعره المعروف عنه؟ وإذا كانت له فلماذا نظمها؟ أكان يداعب بها أحد العروضيين متحدياً؟ ولماذا لم يعد إلى نظم مثل هذا الشعر السائب المخالف كل المخالفة لنهج الشعر في تلك العصور؟ ولماذا لم يقف عند المقطوعة أي باحث آخر غير الباقلاني؟ كل هذه أسئلة لا جواب لها.

كذلك لا بد لي أن أشير إلى القافية الغريبة كل الغرابة التي استعملها أبو العلاء المعري في أربعة أبيات من مجزوء الرجز، نسبها إليه ابن خلكان في كتابه (وفيات الأعيان) وهذا نصها:

«أصلحك الله وأبقاك، لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالي  
لكي تحدث عهدا بك يا خير الأخلاء، فما مثلك من غير عهداً أو غفل».

وعلى هذه الصورة أثبتتها ابن خلكان وكأنها نثر لا وزن له، ولكن بعض الأدباء فكر فيها ووجدها موزونة مقفاة كما يأتي:

. أصلحك الله وأبقاك لقد كان من الـ

واجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الـ

خالي لكي تحدث عهدا بك يا خير الأخل

لاء فما مثلك من غير عهدا أو غفل<sup>(٢)</sup>

إن هذه الأشطر الرجزية غريبة كل الغرابة، لأن المعري—إن كان هو ناظمها حقاً—قد أباح لنفسه ما لا يباح وهو أن يجعل ال التعريف قافية، لا بل إنه تمادى أكثر من ذلك، فجعل النصف الأول من كلمة «الأخلاء» قافية للبيت الثالث، ولكنه على كل حال قد حافظ على حرف اللام رويّاً للأبيات الأربعة على صورة عجيبة غاية العجب. ويبدو لي أنه لا بد أن تكون وراء هذه الأبيات الغريبة حكاية ما كأن يكون أبو العلاء يداعب بها صديقا فيخرج على العرف الشعري خروجاً تاماً ويرتكب ما لا يسمع به، والمحزن أن تاريخ الأدب العربي كان ينقل ولا يشرح الظروف الخاصة الكامنة وراء المنقولات، فهو يثبت الأبيات ولا يذكر ظروف نظمها وأسبابه.



مهما يكن من أمر، فقد استمرت القافية الموحدة تسيطر على الشعر العربي حتى ظهر الموشح في الأندلس، وتاريخه معروف، وفيه نجد الشاعر العربي يخرج إلى القافية المتنوعة التي تجرى وفق نسق ثابت يتكرر في كل مقطوعة، وكانت أجراً خطوة بعد ذلك هي التي خطاها شعراء العراق في القرن الحادي عشر الهجري عندما ابتكروا الشعر المسمى بالبند، وفيه نوعوا القوافي دونما نسق ثابت، فكان الشاعر يغير القافية عندما يشاء ولا يتقيد بنموذج معين، وهذه أول حالة في الشعر العربي يكون فيها تنويع القوافي حراً تمام الحرية ولا يقيد به إلا في هذا العصر، والمؤسف أن أسلوب البند بقي في العراق، فلم ينتشر في العالم العربي إلى درجة أن الأدباء في بلاد الشام ومصر وتونس والجزائر والمغرب لم يسمعوا به إلا في هذا العصر، وذلك بعد صدور كتابي «قضايا الشعر المعاصر» عام ١٩٦٢، وإذ ذلك جاءت حركة الشعر الحر حركة مفاجئة، ولو كان البند معروفاً لاذب كثير من عنصر المفاجأة، والذي يهمنا هنا هو أسلوب تنويع القوافي، فإن الشعر الحر جرى مجرى البند في عدم التزام نسق معين تجرى وفقه التقفية.

وفي عصرنا جنح الشعر العربي إلى التخلص من القافية بوصفها أسراً للشاعر، وبدأ ذلك منذ العقد الثاني من القرن العشرين، وكانت المحاولات الأولى تجارب في حقل شعر الشطرين الخليلى نفسه خلافاً لما صنع الأندلسيون من تنويع قوافي الموشحات، ومن أوائل الذين نظموا قصائد مرسلة من شعر الشطرين الشاعر جميل صدقى الزهاوى الذى اختار من شعره هذا قصيدة جعل عنوانها «الشعر المرسل» وجاء فيها:

أسألتني عن غاية الخالق اسكتي

فمالى على هذا السؤال جواب

إذا حيا الإنسان صادف منكرا

وإن مات لاقى منكرا ونكيرا

إذا قلت حقاً خفت لوم مخاطبي

وإن لم أقل حقاً أخاف ضميري

أرى الناس إلا من توفر عقله

من الناس أعداء لكل جديد<sup>(٤)</sup>

وهذه قصيدة تلفت النظر بخاصية غريبة فيها، فما كاد الشاعر يخرج على التقفية أتيا بشعر غير مقفى حتى جاعنا بأبيات شعر غير مترابطة، وإنما يقف كل منها معزولا مفروزا بحيث كان كل بيت فيها وحدة قائمة بذاتها فلا علاقة له بالبيت المجاور له، كان البيت الأول يتناول غاية الخالق من خلق البشر، وتحدث البيت الثانى عن متاعب الإنسان فى الحياة الدنيا ويعد الموت، وانشغل الثالث بحيرة المرء بين ضميره والناس، واهتم الرابع بنفور المجتمع من كل جديد، وإنى لأتساءل: لماذا قطع الشاعر الجنور الرابطة للأبيات بمجرد أن نبذ القافية؟ كأتى به يعتقد فى صميم نفسه أن القافية هى التى تلم شتات المعانى وتوحد القصيدة، فما كادت تزول حتى انفرط عقد الأبيات وتساقطت معزولة لا يربطها رابط، ويبدو أن الزهاوى كان فى صراع مع فكرته هذه، فهو يعتقد من جهة بأن القصيدة المرسلة مقطعة الجنور، لا يشدها شيء بحيث يكون منها وحدة متكاملة، ومن جهة ثانية يحاول أن ينادى بالجديد ويعلن للوسط الأدبى أنه مقتنع بأن القصيدة المرسلة يمكن أن تكون مترابطة، وأغلب ظنى أن القصيدة السابقة تدل على الجانب غير الواعى من تفكير الزهاوى، أما الجانب الواعى - وهو الجانب المتحدى للوسط الأدبى - فقد أعطانا قصيدة أخرى جعلها الشاعر مترابطة المعانى رغم انعدام القافية، وذلك يشعر أنه يثبت اقتناعه بضرورة التجديد، وفيما يأتى مقطع من قصيدة أخرى له مترابطة رغم كونها مرسلة بلا تقفية:

وق غصنَ لندن من الليمون	قد شجنتى حمامة تنفسنى
ر على النهر والرّيبى والبطاح	سجعت فى الصباح إذ يشب النو
مع كمن خاف طارئا قد يضير	ورأتنى أدنو فكفت عن السج
شاعر شجوه كشجوكِ جم	لا تخسافى منى فما أنا إلا
فكلانا قد أبعد الدهر إلفه <sup>(٥)</sup>	إنما نحن يا حمام سواء

مهما يكن من أمر، فإن دعوة الزهاوى لم تنجح إلا لدى قلة من الشعراء مثل عبدالرحمن شكرى الذى وردت نماذج كثيرة للشعر المرسل فى ديوانه، فمن ذلك قوله فى مجموعته «ضوء الفجر»:

كذلك حياة أبقار السواقي	نرى فى اليوم ما هو فى أخيه
تعانى اليأس والسأم الدخيلا	ولولا عصب عينيها لكانت
لأسلمنا النفوس إلى الحمام	ولولا خدعة الأسل المرجى
به أيام نمرح فى الشباب	وليس العيش إلا ما نعمنا

ونلاحظ أن الأبيات مترابطة، وهناك اختلاف بين الأدباء حول الذى بدأ القصيدة المرسلة فى القرن العشرين، ويقول الزهاوى مصرراً إنه هو الذى بدأ، ويؤيده فى هذا الحكم س. موريه فى كتابه (حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث)، وقد محص فيه قضية الشعر المرسل ويدايتها، ويؤكد موريه أن أول صورة ناجحة للشعر المرسل هى مسرحية «مقتل سيدنا عثمان» لـحمد فريد أبى حديد -يرحمه الله- وقد صدرت سنة ١٩٢٧، ووصل الشعر المرسل -كما يتابع موريه- إلى مستوى أعلى فى إنتاج على أحمد باكثير -يرحمه الله- وقد تحدث عن ذلك فى كتابه (محاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) القاهرة ١٩٥٨، وكان أول أثر مسرحى استعمل فيه على أحمد باكثير الشعر المرسل ترجمته المسرحية (روميوجولييت) وقد سمى ذلك (النظم المرسل المنطلق والنظم الحر) وأقتبس منه المقطع الآتى:

طالما كانت تستيقظ فى الأسحار فتكتم أنفاسها

وتقبل ما بين عينيَّ فى رفق حتى لا توقظنى

وأسارقها الطرف حيناً فحيناً فألمح فى شفتيها ارتعاش الصبا

وقد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء

وفى عينيها اغتباط الطفل تملئ من ثدى أمه

ثم يغزو الثاؤب فاها الجميل

ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل

إلى جنبى وتعود إلى نومها فى طمأنينة وغزارة

إن هذا النص مرسل لا قافية تشطره باستثناء شطرين على أننى أتحفظ فى تسمية هذا وزناً؛ لأن أشطره نثر لا وزن له، ونصفها من المتدارك والخبب بونما تدرج ولا تحفظ. والمهم أن الزهاوى نفسه لم يتقبل دعوة الشعر المرسل لا فى ذهنه غير الواعى فحسب، وإنما فى وعيه الكامل أيضاً، لأنه سرعان ما تنكر لهذا الشعر وعاد إلى الشعر المقفى سواء أكان ذلك بالقافية الموحدة أم القافية المنوعة، غير أن الزهاوى مضى بعيداً وانجرف إلى الطرف الأقصى المقابل عندما نظم مطولته الملحدة (ثورة فى الجحيم) التى تزيد أبياتها على أربعائة، وقد جعلها موحدة القافية على روى الراء، مع

أنها طويلة طولا مفرطا، فإن ذلك لم يغره بترك القافية أو بتتويعها في الأقل، وهذا يدل دلالة أكيدة على أنه لم يكن جادا حين دعا إلى الشعر المرسل وحين هاجم القافية وهون من شأنها، فما هو يلتزم بقافية رائية في أكثر من أربعمائة بيت دونما سأم ولا ضيق.

والذي يبدو لى أن شعر الشطرين يحتاج إلى القافية— سواء أكانت موحدة أم منوعة— احتياجا هو من طبيعته، لأن موسيقى الشطرين عالية، وتساوى هذين الشطرين—ظاهرياً— يجعل من الضروري أن يتميز الشطر الثاني بقافية قوية تنهى البيت لتبدأ بيتاً جديداً، ونحن نعلم أن البيت هو الوحدة التي تقوم عليها القصيدة فلا بد من عزله عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية الوقع، وإلا فيماذا يتميز الشطر الثاني عن الأول؟ والواقع أن عدم وجود القافية يجعل نظام البيت لا داعى له، بحيث يصبح الأفضل أن نجعل القصيدة ذات شطر واحد، وقد يقول القائل الذى يجهل العروض العربى: ومن قال إنه شعر ذو شطرين؟ إن القافية هى التي تجعلهما شطرين فإذا أزلناها أصبح شعر الشطرين ذا شطر واحد، وأقول فى الرد على هذا: إن إجماع الأدباء والعروضيين والباحثين على أنه شعر ذو شطرين لم يأت مصادفة ولا اعتباطاً؛ لأن الشطر الأول فى كثير من الأحيان يختلف عن الشطر الثانى بوجود العروض واختلافه عن الضرب، ولذلك كانوا يعينون التشكيلة بأنها مجموع العروض والضرب فلو كان ذلك الشعر ذا شطر واحد لما كان هذا، ومن ذلك كله يبدو لى أن شعر الشطرين لا بد له من القافية، ولذلك لم تتجح محاولات الشعراء فى جعله مرسلًا، والدليل على هذا أن الشعراء المعاصرين مازالوا حتى هذه اللحظة يختتمون شعر الشطرين بقافية، لأن الشعر المرسل منه لم ينجح، بينما أصبح أكثر الشعر الحر الآن مرسلًا بلا قافية ويبدو ذلك أقل قبحا بكثير من مرسل الشطرين، والذى يلوح أن الشاعر المعاصر يستشعر فى صميم نفسه أن الشعر الحر قد يتقبل فيه الإرسال بلا تقفية، أما شعر الشطرين فذلك فى كل الحالات مرفوض فيه تماماً، ولا بد له من القافية مهما فعل الشاعر.

وبعد عصر شوقي، والزهاوى، والرصافى، وعمر أبى ريشة، ويدوى الجبل، وحافظ إبراهيم، وأفراد جيلهم جاءت فترة من الزمن أقبل فيها الشعراء إقبالا واضحا على تنويع القوافى، تهربا من التصنع والإرهاق والرتابة التي قد تضيفها القافية الموحدة خاصة وأن الشاعر المعاصر بدأ يكتب المطولات ولم يعد توحيد القافية ممكنا، وكان التنويع فى البداية يتم وفق خطة مرسومة سواء أكان الشعر على شكل رباعيات أو سداسيات أو على شكل موشحات منوعة الأشكال أو على صورة مقطوعات حديثة

الأساليب لا نهاية لتمامانجها، ونجد هذا لدى كثير من شعراء تلك الفترة مثل صلاح الأسير، وإيليا أبي ماضي، وإلياس أبي شبكة، وعلى محمود طه، وأمجد الطرابلسي، وجبران، وميخائيل نعيمة، ومحمود حسن إسماعيل، وفوزي المعلوف، وأبي القاسم الشابي، ومحمد الهمشري، وشعراء آخرين نظموا الشعر بين العقد الرابع والعقد السادس من القرن العشرين، والملاحظ هنا أن تنوع القوافي كان يتم بالارتباط بنموذج معين يتكرر في كل مقطع من القصيدة دون أن يخرج الشاعر على ذلك النموذج.

واستمر ذلك حتى بزغت حركة الشعر الحر عام ١٩٤٩، وأسلمت القافية إلى وضع جديد ليس له سابق شائع إلا في البند الذي ظهر في العراق في القرن الحادي عشر الهجري، أصبح الشاعر ينوع القوافي متقدماً خطوة على ما وصل إليه شعراء المقطوعة السابقون، ذلك أنه أصبح ينوع القوافي على غير نظام محدد يأخذ به نفسه، وإنما بغير القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معين ولا بمقاطع متساوية، ولغات بمثال من شعر عبدالوهاب البياتي نختاره من قصيدته «الأمير السعيد»:

وأدرك الصباح شهرزاد  
فسكنت وعاد  
إلى نفس الحزن والشعور بالضباب  
وأنت في حديثي تسير  
يا سيدي الأمير  
منفرداً سعيد  
تحلم بالأميرة الصغيرة الحسناء  
في قصرها الوردني في أرجوحة الضياء  
وهي تغني أغنيات الهجر واللقاء  
«يا فارس الضباب  
عرج على قصري في السحاب  
إنني هنا وحيدة في الباب  
من زهر الليمون واللباب  
ضفرت إكليلاً لك الغداة

أموت يا فارسى الصغير  
إن لم تعد إلىَّ يا فراشة تطير  
فى حلمى يا حبيبى الأخير» (٢١)

ونلاحظ هنا أن القوافى متتالية على غير تداخل؛ فالشاعر يأتى بما يأتى:  
(شهرزاد، عاد، تسير، أمير، حسناء، ضياء، لقاء، ضباب، سحب، ياب، ليلاب، صغير،  
تطير، أخير)، وهذا صنف من التقفية يكثر فى الشعر الحر الأول لعبد الوهاب البياتى  
فى فترته الأولى، والواقع أن عبد الوهاب البياتى قد تطور فيما بعد إلى استعمال  
القوافى المتداخلة فى بعض الأحيان كما فى القسم السادس من قصيدته «الموت فى  
الحب»، أما نزار قبانى فهو مغرم بالقوافى المتتالية المعزولة فى كل شعره، وهذا يعطى  
قصائده صفة القصائد ذات المقطوعات غير المتساوية ولست أجده يداخل القوافى فى  
أية قصيدة من شعره، وهذا - فيما أرى - يناسب شعره؛ لأنه لا ينظم القصيدة ذات  
الأعماق الرمزية والأبعاد السايكولوجية التى تتلاءم مع القوافى المتداخلة.

أما الصنف الثانى، وهو صنف القوافى المنوعة المتداخلة التى تتكرر على غير  
نسق، فهو يكثر فى شعرى منذ أول عهدي بالشعر الحر، وهذا مثال من قصيدتى  
«الافقوان»:

أين أمشى؟ وأى انحناء  
يفلق الباب دون عدوى المريب؟  
إنه يتحدى الرجاء  
ويقهقه سخرية من وجومى الرهيب  
إنه لا يحس البكاء  
أين أين أغيب؟  
هرى المستمر الرتيب  
لم يعد يستجيب  
لنداء اورتياصى، وفيم صراخ النداء؟  
هل هناك ملاذ قريب  
أو بعيد وإن كان خلف السماء؟

أو وراء حدود الرجاء  
ثم ذات مساءً  
أسمع الصوت: سبرى فهذا طريق عميق  
يتخطى حدود المكان  
لن تمى فيه صوتاً لغمضة الأفق  
إنه... سحيق

ربما شيدته يد فى قديم الزمان... إلى آخره<sup>(٧)</sup>

هنا نجد القوافى: "أنحنا"، مريب، رجاء، رهيب، بكاء، أغيب، رتيب، يستجيب،  
نداء، قريب، سما، رجاء، مساء، عميق، مكان، أفق، سحيق، زمان" ويلاحظ هنا أن  
القافية كانت تأتى مرة على شكل «أ ب أ ب»، ومرة أخرى على شكل «أ ب ب أ». أما  
شعر بدر شاكر السياب الأول، فكان ذا قواف متداخلة مثل شعري، وسأقتطف المثال  
الآتى من قصيدته «اتبعيني» يقول رحمه الله:

اتبعيني، ها هى الشيطان يملوها ذهول  
ناصل الألوان كالحلم القديم  
عادت الذكرى به، ساج كأشباح نجوم  
نسى الصبح سناها والأفول  
فى سهاد ناعس بين الجفون  
فى وجوم الشاطئ الخالى كمينيك انتظار  
وظلال تصبغ الريح وليل ونهار  
صفحة بيضاء تجلو فى برود  
وابتسام غامض ظل الزمان  
للفراغ المظلم البالى على الشط الوحيد  
اتبعيني فى غد يأتى سوانا عاشقان  
فى غد حتى وإن لم تتبعيني  
يعكس الموج على الشط الحزين  
والفراغ المتعب المخنوق أشباح السنين<sup>(٨)</sup>

هنا نجد القوافي تتداخل كما يأتي: «ذهول، قديم، نجوم، أقول، جفون، انتظار،  
نهار، برود، زمان، وحيد، عاشقان، تتبعيني، حزين، سنين»، ولو نحن راجعنا الشعر  
الحر الذي ينظمه شعراؤنا الآخرون مثل صلاح عبدالصبور لوجدناه ينتمي إلى أحد  
هذين الشكلين من التقفية، يقول صلاح في قصيدته «أغنية ولاء»:

صنعت لك

عرشا من الحرير مخملي

لجبرته من صندل

ومستدين تتكى عليهما

ولجة من الرخام صخرها الماس

جلبت من سوق الرقيق قنيتين

قطرت من كرم الجنان جفتين

والكأس من بللور

أسرجت مصباحا

علقته في كوة من جانب الجدار

ونوره المفضض المهيّب

وظلّه الغريب

في عالم يلتف في إزاره الشحيب

والليل قد راحا

وما قدمت أنت يا زائر الحبيب<sup>(١)</sup>

وهذا مقطع يحتوى على قواف متداخلة حيناً، وغير متداخلة حيناً آخر مع وجود  
أشطر سائبة لا قوافي لها، وقد أصبحت هذه الأشطر تتزايد حتى نبذ صلاح القافية  
نبذا تاماً في مسرحياته الشعرية.

نحن إذن بإزاء صنفين من التقفية المتنوعة على غير نسق محدد: صنف القوافي  
غير المتداخلة، المعزولة، المتتالية كما في قصيدة البياتي، وصنف القوافي المتداخلة، كما  
في قصيدتي وقصيدة بدر شاكر السياب.



والذى ألاحظه أن القافية تأثيراً مباشراً فى شد القصيدة وجمعها فى وحدة متكاملة، حتى تكاد تكون هى الرابط الذى يوحد الأشرطة، ولذلك يبدو لى أننا عندما نستعمل طريقة القوافى المتجاورة غير المتداخلة تساعد على صورة ما فى أن نجعل كل مجموعة من الأبيات مستقلة عن المجموعة الأخرى، فمجموعة الأشرطة ذات القافية الرائية قد تنعزل الى حد ما عن مجموعة الأشرطة المجاورة ذات القافية البائية، وبذلك تتكون القصيدة من وحدات مفروزة رابطها أضعف من الرابط الذى تخلقه القوافى المتداخلة.

ومن تفصيلات هذه الفكرة أن القافية المتداخلة صنفان:

١- القوافى ذات التداخل الجزئى المعزول وفيما يمكن أن تستمر القصيدة قائمة على وحدات معزولة حتى إذا استعمل الشاعر قوافى متداخلة وذلك حين تستقل كل وحدة بمجموعة قواف متداخلة فيما بينها، ولكنها لا ترتبط بالوحدة المجاورة المتداخلة أيضاً، وإنما ينتهى تداخلها فى نقطة ما كما لو أننا رتبنا القوافى فى القصيدة كما يأتى:

(ب أب ب أب) (رررررررر) (س ع ع س س ع)

وهذه الحالة تبقى الوحدات مفصولة أيضاً، وقد تجزئ جو القصيدة إذا نحن دققنا النظر فيها.

٢- القوافى ذات التداخل الكلى المترابط وهى التى تتداخل المجموعات المتجاورة فيها فتكون القوافى هكذا: (ب أ ب أب أب رررررررر س ر س أأأأأأ س د ع أ ع د ع س س ع دأ)، هنا لا تبقى وحدات معزولة مطلقاً، وتصبح القصيدة كياناً مترابطاً مشدوداً يسعد السامع لأنه يشوقه إلى قافية معينة ثم يأتى بها فجأة، وهذا التسلسل الحر بلا تقييد، موجود إلى حد ما فى شعرى الحالى.

ومن أصناف القوافى الصنف الذى استعملته فى قصيدتى (الماء والبارود)، حيث أقول فى افتتاحيتها:

الله أكبر

الله أكبر

هناقة الأذان فى سيناء تبهر

من مدها تسيل فى الصحراء أنهر<sup>(١٠)</sup>

وقد التزمت هذه القافية المجردة من الريف والتأسيس طوال القصيدة كلها  
وكنّت أخرج عليها كل مرة وألتزم قوافي أخرى غيرها، وفجأة أعود إليها وأتى بمجموعة  
أشطر تنتهي بها سواء أكانت متتالية، أم متداخلة مع قواف أخرى، وسرعان ما أعود  
وأترك القافية الأساسية واستعمل قوافي أخرى متنوعة ثم أعود إليها، والملاحظ هنا أنني  
لم ألتزم بطول معين أو بنظام مقطوعة، وإنما بقيت القصيدة حرة حرة تامة على طريقة  
الشعر الحر ما عدا أنني كنت أعود إلى القافية الرائية الأولى في أحيان كثيرة  
فأصبحت هذه القافية كأنها العمود الفقري لقصيدة حرة حديثة، وهذا ما أقترح أن  
نطلق عليه اسم «الموشح الحر»؛ لأنه ذو لازمة لها قافية معينة تعود باستمرار، كما أن  
قافية اللزومة في الموشح تبقى تعود في نهاية كل مقطوعة، والفرق بين الموشح الحر  
والموشح الاعتيادي، أن موشحنا الحر الأول خال من نظام المقطوعة بعدد أشطرها  
المحدد، ونسق تفعيلاتها الثابت، وإنما هو شعر حر خال من قيود التقفيه خلوا تاما،  
وفيما يأتي مثل ثان من قصيدة «الماء والبارود»:

الله أكبر

ضج بها المعسكر

يا صائمون انتظروا

إن وراء جذبكم جذر حنان سوف يزهر

وخلف حيرة العطاش كوكب أضاء

ورحمة من ريكم تتحدر

الله أكبر

يا صائمون ريكم قد سمع الدعاء

والطائرات أقبلت تهدر في الفضاء

تقذفكم صواعقا وتطر

على روايبكم لظى حرائق تريد أن تفرقكم في برك الدماء

والله في سمائه يقدر

يدبر

يمطر فوق صومكم أنداء

يسقيكمو من يد أعدائكمو أحلى كؤوس الماء

ووجهه الغامر فى شراسة النيران كوثر

وطوق ورد أحمر

ويلسم وماء

مهما يكن من أمر فإن عبدالوهاب البياتى كان من أسبق الشعراء إلى محاولة التهرب من القافية، وقد بدأ هذا لديه بأن راح يورد أشطراً سائبة مفردة خلال قصائده الحرة ذات التقفية غير المتداخلة، ونجد هذا قائماً أمامنا فى قصيدته «الأمير السعيد» التى اقتطفنا منها حيث كان لا يبالى أن تتأتى كلمات لا مثيل لرويتها مثل «الضياع، السعيد، الغداة» التى تركها بلا قواف تماثلها مع أنها جاءت وسط قواف اعتيادية لها مماثلات، ومثله فى هذا صلاح عبدالصبور فى «أغنية ولاء».

وأما أنا فلم أتخل عن القافية حتى اليوم وإنما أكتب هذا الفصل لكى أحتضنها وأشعل حولها الثريات، وألح على الشعراء ألا يتخلوا عنها، ومثلى فى هذا بدر شاكر السياب- يرحمه الله-، فها أنا ذى أمسك بمجد ديوانه فلا أجدر له ولو شطراً واحداً غير مقفى فى شعره كله سواء ما كان منه حرراً، أو من شعر الشطرين، ولقد مات بدر سنة ١٩٦٤، وحتى لو سعد الشعر المعاصر بحياته حتى اليوم ما أظنه كان سيتخلى عن القافية، فإن بينه وبينها صلة حب حميمة متينة لا تنفصم عراها، وكان يرسل صرخاته الشعرية الأخيرة وهو يحتضر على سرير العذاب، ومع ذلك يتمسك بالقافية ويرفض أن يفلتها.

لقد كان عبدالوهاب البياتى- على كل حال- من أوائل الشعراء الذين بدأوا ظاهرة الانفلات من القافية، وحدث ذلك فى شعره تدريجياً، فبدأ أولاً بترك أشطراً سائبة بين الأشطر المقفاة كما رأينا فى قصيدته «الأمير السعيد»، أما الآن فى مجموعاته الشعرية الأخيرة فلم نعد نسمع القافية صوتاً وإنما يجرى شعره كما يأتى:

عندما يهزمنى الخليفة الأبله

فى هذا السباق القدر للمجنون فى دائرة الضوء

رأيت الشمس فى عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون

خدم الملوك فى مزابل الشرق

رأيت الدم فى شوارع القارة مكتوباً به الإنجيل والمنشور  
مطبوعاً به جبين نيرودا  
على طوابع البريد والأبواب<sup>(١١)</sup>.

والذى أراه أن قصيدته تفقد ميزة كبيرة، وتخسر خسارة فادحة باطراح القافية على هذا الشكل، والحقيقة أن ظاهرة التفلت من القافية لم تكن مقصورة على عبدالوهاب البياتى وإنما مشى بها معه جيل واسع من الشعراء، إنها ظاهرة طاغية على الشعر الحديث كله ينقاد لها كثير من شعراء الشكل الجديد، وإن كان طائفة من الشعراء ما زالوا يحاولون أن يأتوا ولو بقواف جزئية فى قصائدهم فلا يختتمون الأشطر كلها بقواف، وإنما تكون طائفة من الأشطر مقفاة وأخرى سائبة، وسنقتطف فيما يأتى فقرة من قصيدة للشاعر عبده بدوى عنوانها «الآلات العصرية»:

للمت الأحرف جنب الأحرف

لكن كلامى لم يوقد شمعه

جمعت وروداً جنب ورود

لكن حواراً لم يسمع فى الألوان

حدثت ولكنى لم أبصر شيئاً

إلا أطراناً نادية من دمه

إلا لوعه<sup>(١٢)</sup>

هنا نجد ثلاثة أشطر مقفاة وأربعة أشطر سائبة، ولكن الشاعر، وقد أبدع فى الصور والتعابير، لم يلتفت إلى ظاهرة طاغية حطمت قوافية ولم تبق لها موسيقى، ويتبين لنا ذلك حين نقطع أشطره المقفاة المنتهية بالكلمات: (شمعة، دمة، لوعة)، ذلك أن الشاعر قد جهد جهداً فنياً من أجل أن يقفى هذه الأشطر لكى تعطى القافية قصيدته قواماً متلباً وترسيها على شاطئ الشعر الكامل، وحقيقة الأمر التى لم يلتفت إليها الشاعر أن قوافيه لم تنفع قصيدته فى شيء فكأنها ليست قوافى، ووجه ذلك أن مواقع القوافى من الأشطر لم تكن متماثلة، إن تقطيع الشعر المقفى الأول كان كما يأتى:

لكن كلامي لم يوقد شمعهُ

فعلن فعلن فعلن فعلن

وتقطيع الشطر السابق له يجرى هكذا:

للمت الأحرف جنب الأحرف

فعلن فعلن فعلن فعلن (مفعولان)

وهذا يجعل القوافي غير متجانسة ولا متساوية شكلا، لأن وزن أحدها (فع) ووزن الأخرى (فعلن)، والأشطر السائبة الأخرى تكون قافيتها حيناً (فع) وحيناً (فعلن)، وحيناً (مفعولان)، والأذن لا ترتاح إلى هذا الخليط، وبذلك يضيع جمال الصور وغنى التعبير في هذه الأشطر الجميلة وهذه ظاهرة لا تقتصر على الشاعر عبده بدوي، وإنما هي متفشية في شعر أغلب شعراء الشعر الحر، وعبده بدوي من أكثرهم إبداعاً.

ثم نعود إلى مسألة القافية، فتجد الشاعر الحديث يخرج من مرحلة ترك بعض الأشطر في القصيدة سائبة حتى يدخل في مرحلة نبذ القافية نبذاً كاملاً، والتفقت من دائرة ضيائها، ويقول الدكتور عبده بدوي في قصيدة له عنوانها "الأصابع المعدنية" لم يجعل لها من القوافي إلا واحدة بعيدة عن مثيلتها:

يا صاحبتى

دنيانا صارت محترقه

عُرِّينا من أوراق الخلق الأول

أخطأنا، جد فنا، قسّنا التفاحه

خالفنا وحشاً عصرنا بثلاثة أوجه

فلماذا لا نمشى في بستان الواقع

ولماذا لا يمضى نهر لمصبه؟

حتى لا نهلك إذ نعدو خلف الأبار المسمومه

في هذى الأيام القلقه؟

إن هذا الشعر جميل في تعبيره، كله صور وغرابة، والشاعر عبده بدوي كما أعرفه من أغزر شعراء الجيل ثقافة، وله قدرة عجيبة على التلميح والرمز وحشد

الإشارات، غير أن قصائده الحرة تخسر خسارة فادحة وتتهار موسيقاها حين لا يجانس مواقع الأضرب كما سبق أن رأينا عند تقطيع أشطره، ولذلك نجد أن شعره اللابس شكل الشطرين يصعد إلى النروة في جماله وموسيقاه وصوره- غالباً لا دائماً- في حين تنهار طائفة من قصائده الحرة بسبب هذه الظاهرة، ويستوى في ذلك معه عشرات الشعراء في مختلف أقطار اللغة العربية فنحن إذن بإزاء مسألتين اثنتين: الأولى- غياب القوافي، والثانية- ضياع ما قد يأتى منها لاختلاف مواقعها حين توجد.

ويعد هذه المرحلة التي آل إليها شعرنا الحر الحديث من غياب التقفية، ظهرت في الشعر ظاهرة أسميها ظاهرة الشطر الطويل الذي يستغرق أشطراً متعددة كثيرة وتأتى في آخره القافية، وهذا لون جديد من ألوان التفلت، فتلك حالة تكون فيها القافية خاقنة كل الخفوت لنبرة ورودها، لأن الأشطر تبلغ من الطول والامتداد حداً لا تعود معه القافية ذات رنين يلفت السمع إليه، ومن أمثله هذا الشطر الطويل قول نزار قباني:

كان في صدرك حقلان من القطن

وكان البرنس الأحمر مفتوحاً من النصف

وجرحى كان مفتوحاً من النصف

وكان المرمر الأخضر في الحمام

مذبحاً من الشوق

وكانت رغبة الصابون واللاوند

تحتاج البرايز

وتحتاج الثريات

وتحتاج مساماتي

وترميني على الأرض شظايا(١٣)

هنا نجد في الواقع خطوة مهمة نحو نبذ القافية نبذاً تاماً، فما أضعف رنين كلمة (شظايا) هنا حين جاءت بعد كل تلك الاستطرادات المتتالية.

ولا يد لنا أن نقول إن ظاهرة الأشطر الطويلة هذه لم تقتصر على نزار قباني، وإنما استعملها طائفة من الشعراء، غير أن هؤلاء الشعراء سرعان ما وجدوا شطراً أطول من شطر نزار قباني فوقعوا فيه، ذلك هو شطر القصيدة المدورة التي انتشرت

بين الشعراء الشبان انتشاراً كبيراً، ولكي تفهم طول الشطر في هذه القصيدة، لابد لنا أن نتذكر أن الشعر الحر لا يمكن أن يأتي بأشطر مدورة؛ وذلك لأن التدوير قيد، يفتينا الشعر الحر أن نقع فيه، ولماذا ينظم الشاعر شطرين يجمعهما التدوير وهو يستطيع أن يجمعهما في شطر واحد طويل؟ إن الشعر الحر يبيع للشاعر أن يطيل الشطر إلى أي حد يشاء، وهذا ينفي الحاجة إلى التدوير أصلاً، خلافاً لشعر الشطرين الخليلى الذى يصح أن يقع التدوير فى آخر شطره الأول لكي يطيل الشاعر الشطر ويمزجه بالشطر الثانى، ثم إن التدوير يمتنع فى الشعر الحر، لأن هذا التدوير يقع عند العرب فى العروض أى فى نهاية الشطر الثانى من البيت؛ وسبب هذا أن نهاية شطر الشعر الحر إنما هى ضرب لا عروض، والتدوير يقع فى العروض لا فى الضرب، وهذا يجعله غير قابل للوقوع فى الشعر الحر الذى ينتهى كل شطر منه بضرب كما قلنا.

ومع منطقية هذا الذى أقوله، أصبح الشعراء المحدثون يقيمون فى التدوير فى شعرهم الحر، ولم يكتفوا بهذا وإنما ابتدعوا قصيدة حرة ينتهى كل شعر فيها بتدوير وقد تنتهى كل تفعيلية بتدوير، وذلك هو السبب الذى يجعلنى أعددُها أنا قصيدة ذات شطر واحد مهما طالت وامتدت، ويبدو لى أن الشعراء اليافعين يمتدرون هم أنفسهم بهذه الحقيقة البسيطة والدليل على ذلك أنهم لم يعودوا يرصفون القصيدة المدورة رصف الشعر الحر، وإنما راحوا يدرجونها إراج النثر الاعتيادى بلا وقفات، وهذه هى النهاية القصوى لما وصلت إليه القافية من عدم الأهمية فى شعرنا المعاصر، فالقصيدة المدورة تخلو من القوافى كل الخلو، ومع ذلك فإن الشعراء الذين نبؤوا القافية مازالوا يفرحون إذا ما وقعت قافية عفوية فى شعرهم الحر، ويدل ذلك على أنهم يعتقدون أن القافية جميلة محببة ولكنها، فى رأيهم، قيد للشاعر تسد عليه أفق الإبداع فهم يتحاشونها تحاشياً للتكلف أما إذا ما وقعت عفواً فاهلاً ومرحبا بها، والواقع أن رأيهم هذا رأى غلط لأن القصيدة تكتسب أبعاداً رائعة حين يضع الشاعر قافية فى نهاية كل شطر من أشطر القصيدة، وذلك لأن القافية تحاصر ذهن الشاعر وتمسقه فيصبح قادراً على الإبداع، وتتفجر فى ذهنه معان بديعة ما كان ليصل إليها لولا وجود القافية، وتلك طبيعة الذهن البشرى كلما حاصرناه زاد إبداعاً وروعة.

وختاماً أقول إن هذه جولة سريعة بين ظواهر التقفية فى عصرنا توخينا فيها الإيجاز، وكل ما أتمناه أن يتمسك الشاعر المعاصر بالقافية ولا يتنقل منها لأنها جزء أساس من موسيقى الشعر لا يصح الاستغناء عنه.

- (١) (إعجاز القرآن) لأبي بكر الباقلاني (المطبعة السلفية) ص ٥٨-٥٩.
- (٢) (سائبة) اصطلاح رأيت أن أضعه اسما للشطر الذي لا قافية له.
- (٣) نسخت هذه الأبيات من كتاب عبد الكريم الدجيلي (البند في الألب العربي تاريخه ونصوصه) وقد نقلها هو من كتاب (وفيات الأعيان) لابن خلكان في ترجمة أبي العز مظفر بن إبراهيم الشاعر العيلاني الضريع.
- (٤) (ديوان الزهاوي، المطبعة العربية (القاهرة ١٩٢٤) ص ٢١.
- (٥) نقلها عن جريدة السياسة ببغداد الدكتور أحمد مطلوب في كتابه (النقد الأدبي الحديث في العراق) المطبوع في القاهرة سنة ١٩٦٨ ص ٢٢٤.
- (٦) (ديوان عبد الوهاب البياتي/ دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٣٠.
- (٧) (ديوان نازك الملائكة، دار العودة، الجزء الثاني (بيروت ١٩٧١) ص ٧٧.
- (٨) (ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٣٩.
- (٩) (ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة (بيروت ١٩٧٢) ص ١٠١.
- (١٠) (مجموعة (يغير ألوانه البحر) نازك الملائكة (بغداد ١٩٧٧) ص ٢٥.
- (١١) (سيرة ذاتية لسارق النار) عبد الوهاب البياتي مطبعة الأديب (بغداد ١٩٧٤) ص ٦٤.
- (١٢) (الحب والموت) د. عبده بدوي، القاهرة ص ١١٥.
- (١٣) (أشعار خارجة على القانون) نزار قباني، (بيروت ١٩٧٢) ص ٨٩.



## الفصل الثالث

### سايكولوجية القافية

أصبح اتجاه كثير من شعراء الشعر الحر إلى نبذ القافية نبذاً تاماً سواء في ذلك: القافية المتنوعة، والقافية الموحدة، والواقع أن أسلوب شعرائنا في معاملة القافية أسلوب المهتم بها أشد الاهتمام، فإن الشاعر الحديث لا ينبذ القافية لأنه ينكر أنها تضفى موسيقية على أشطره الحرة، وإنما يتبذرها لأنه يظنها تعرقل عملية الإبداع لديه، ولذلك نجده يفرح حين تأتيه عفواً وبلا جهد قافية أو قافيتان، وهذا ملموَّظ على الشعراء كلهم تقريباً.

والواقع أن ظاهرة نبذ الشاعر الحديث للقافية لا يمكن أن تتبع من سبب واحد، وإنما هي -في ظني- مجموعة أسباب، أبرزها ما قلناه من أن الشاعر مخطئ إذ يظن أن مسألة البحث عن الألفاظ المتماثلة أمر يقتل الحالة الشعرية الخصبية التي يكون فيها الشاعر وهو يبدع قصيدته، ويقص أجنتها ويطفى شعلتها، ومن ثم فإنه يفوز فوزاً عظيماً إذا هو نبذ التقفية وانطلق حراً من نونها، ويحدث ذلك خاصة لأن الشاعر يعتبر القافية حاكماً طاغياً يحكم بالأرهاب، ويبدد طاقات المعاني المخزونة في ذهنه خلال عملية الإبداع، وليت الشاعر الحديث يسمي القافية كما سميتها أنا يوماً «الملكة الجميلة المستبدة» فيصفها بالاستبداد، ولكنه لا يجردنا من سحر جمالها الفريد، وبذلك يبقى لها نقعاً لا شك فيه؛ لأنها تضفى وشاح الجمال على القصيدة إن لم يمنع ذلك من أنها ملكة مستبدة تريد أن تتحكم في البيت كله، وتسيطر على ذهن الشاعر خلال الحالة الشعرية التي تخصب نفسه وتفتح أكامها.

أما اعتقاد الشاعر بأن القافية تكبح من جراح الطاقة المبدعة عنده خلال نظم القصيدة، فقد ثبت لي وأنا أراقب نفسي خلال بزوغ القصيدة في هذه السنوات الأخيرة، أن ذلك اعتقاد غلط لا أساس له، ذلك أن القافية -على عكس ما يتوهمون- تفتح للشاعر أبواب معانٍ مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقاً، ومن الوهم كذلك ما يظنون من أن القافية تجعل الشاعر يقع في معانٍ متكلفة منظومة نظماً مصطنعاً، إن مثل هذا إنما يحدث للناظم الذي لا يملك إلهاماً متفجراً، أما الشاعر الموهوب المبدع

فلا يقع له ذلك مطلقاً، والتقفية- على العكس- مفتاح سحرى يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر.

ولندرس ما يحدث لنا حين ننظم القصيدة، إننا تبدأ شطراً من الشعر الحر نراه جميلاً لأنه الشطر الأول والقافية فيه حرة الجناح غير مقيدة بشيء، ثم تبدأ الأحساس بأن القافية تحول بيننا وبين الانطلاق منها، إن معنى جميلاً يضيع علينا لأننا لا نجد في الذهن قافية جاهزة تماثل ما كان قبله، ولكن لنمض في العملية نون أن يثبط هذا الأحساس عزيمتنا، فلسوف يحدث لنا شيء فريد مذهل، لقد توقعنا نفكر في القافية الغائبة، وربما مددنا اليد إلى ورقة فارغة ورحنا نقيد فيها تقييداً محموماً كل ما يفد على الذهن من قواف ماثلة لما نبحث عنه، وبعد أن ننتهي نلاحظ أن شطراً كاملاً قد هبط على الذهن لا ندري من أين، ونلاحظ هنا شيئين مثيرين قد وقعنا لنا:

- ١- أن الشطر الواحد الغامض المنشأ أجمل من أى شيء قلناه في القصيدة حتى الآن.
- ٢- أن القافية التى انتهت بها هذا الشطر ليست مما قيدناه في الورقة- مع طول التفكير- وإنما طلعت من أعماق اللاوعى وأعطينا أجمل شطر في القصيدة.

ويدل هذا على أن القوى الباطنة في النفس الإنسانية تتفتح كالوردة حينما تحاصر القافية الذهن، ولذلك نجد أجمل الشعر العربى قد نظم في ظل القيود التى أضفتها القافية الموحدة على الشعر، وهذا هو عين السبب الذى يجعل الإنسان البدائى أقوى قبرة على حماية نفسه من الأخطار منا نحن الذين نعيش في ظل السهولة التى تقدمها الحضارة إلينا؛ لأن الإنسان البدائى يستعمل قواه الخفية التى جهزه الله بها، أما نحن فقد ضيعنا هذه القوى؛ لأننا أهملناها ولم نعد نستعملها فذبلت وحاق بها الهمود، وهذا هو السبب الذى يجعل شاعراً مثل عبده بدوى يبدع في شعر الشطرين الملقى إبداعاً أبين وأظهر من إبداعه في ظل الشعر الحر الخالى من القافية، إن السهولة تمنح إجازة لقوى الذهن المبدعة، وهذه القوى الخسبة لا تتفجر إلا عندما تحاصرها الشدائد والصعوبات والأسئلة التى يلقيها عليها الشاعر.

ما مضمون هذا؟ إن القافية تحاصر الذهن الإنسانى حقاً، ولكن لهذا الذهن طاقة عجيبة مذهلة في خفائها وغموضها وانطوائها، فما يكاد يحاصر حتى تبدأ تلك الطاقة الخفية في العمل فيتفجر الإبداع، إن الذهن بدلاً من أن يعييه الحصار ويجعله يعقم، يلجأ إلى وسائله الغامضة الغريبة ويصبح أخصب وأكثر إبداعاً وأروع أفكاراً،

وأنا أعد لحظات الحصار أكمل حالة يكون فيها الذهن الإنساني فهو إذ ذاك يشمر شامراً لا حدود لتنوعها وأصالتها وجمالها، ناقلاً القصيدة الى أرفع نراها الإبداعية.

ولقد تعلمت مع السنين، أن أتعطش، خلال نظم القصيدة، إلى هذه الفيوض الغامضة التي يبدو وكأنها تهبط على ذهني من الغيب، فإن الأشرط تطلع على طلوها أخذاً من مصدر غامض لا أستطيع تشخيصه، كما أنني لاحظت مراراً أن هذا الفيض كثيراً ما يتدفق وأنا قد تركت التفكير في القصيدة وانشغلت بشيء آخر غيرها، فقد يحدث لي أن أكون مستغرقة استغراقاً طويلاً في قصيدة أنظّمها، وفجأة يطلع على شاغل من الحياة الواقعية لا مهرب لي من الانصراف إليه تاركة القصيدة، وفي هذه الحالة، خلال التفكير في شيء بعيد عن الشعر، تهبط على أشرط كاملة بقواقيها، وعندئذ أترك عملي وأسارع الى الورقة أسجل عليها هذا الفيض، وفي أغلب الأحيان تكون هذه الأشرط أروع ما في القصيدة، والواقع أن المسئول الأول عن بزوغها هو قيد القافية التي حاصرت ذهن الشاعر وألجأت إلى أن يستعمل طاقاته المخزونة التي زرعها فيه الله تعالى، وهذا أمر يجعل القافية مفتاحاً مسحوراً بدلاً من أن تكون ما يظنه الشعراء قيداً يكبح عملية الإبداع الشعري ويلجم العفوية، إن القافية -في الواقع- هي التي تفتح الباب للنجوم وتثرها في سماء القصيدة.

وقد يكون أحد أسباب محاربة الشعراء المحدثين للقافية أنهم يريدون بمحاربتها إثبات شخصيتهم، لمجرد أن الأسلاف كانوا يتمسكون بهذه القافية، ويريد الشاعر المعاصر أن يتمرد ويقاوم وينبذ ما تمسك به أجداده ليكون له عالمه الشعري الفريد الخاص المتميز، فالظاهرة إذن قد تنحصر في أن تكون رغبة في الاستقلال والإتيان بالجديد، والواقع أن الشاعر الحديث يسلك بهذا سلوك الطفل الذي يقاوم ما تريده أمه لمجرد إثبات شخصيته، مع أن في طاعته لها مصلحته وسعادتته وهو لا يدري، إن القافية ضرورة شعرية ملحة لأنها تنتشر على القصيدة وشاحاً ضبابياً شفافاً، وتعرر عبر الكلمات تياراً كهربائياً أسراً، وتشيع في الأشرط حساً جمالياً مرهفاً.

ومهما يكن من أمر، فإنا نعتقد أن تقفية القصيدة مطلب سايكولوجي فني ملحٌ بحيث تكون الأشرط السائبة نقصاً في الشعرية وإخفاقاً لنفصها الجميل، والذي يلوح لي أن هناك تسعة عوامل مهمة هي التي تجعل من القافية تلك الضرورة التي لا سبيل إلى أن يستغنى عنها الشعر، وسأتناول فيما يأتي هذه العوامل واحداً واحداً محاولة أن آتي بأمثلة من الشعر ما كان ذلك ممكناً:

١- القافية، خاصة في الشعر الحر، تحديد لنهاية الشطر، إنها جرس يدق ويخبرنا أن عبارة، أو مقطعاً من عبارة، قد انتهت، ونحن نعلم أن الشعر الحر لا يحدد طول الشطر وإنما يتركه حراً يطول كما يشاء، فتأتى القافية أشبه بفاصلة قوية الشخصية تفصل بين السطوح المستوية وتنتهيها بحد يشخص كيانها، وبهذا يصبح لكل شطر كيان يميزه عن الأشطر المجاورة له، أو لنقل إن الأشطر تكون أشبه ببقع باهتة اللون فتأتى القافية حمراء أو زرقاء عميقة اللون وتتقف مغايرةً للون السائد فتميزه وتبهبه الشخصية، إن القافية هي نقطة القوة والصلابة في كيان الشطر.

٢- القافية الموحدة توحيداً جزئياً أو كلياً، في القصيدة الحرة- غير الطويلة طولاً فادحاً- تصبح وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلها، فهي تلم شتات الجو بالنغم العالى الذى تحدثه، إنها تربط بعض الأشطر ببعضها ربطاً محكماً، وتساعد على اختتام القصيدة، فهي حين تأتى في آخر الشطر، بعد شطرين لهما قافية أخرى، إنما تعود بذاكرتنا إلى الشطر الأول الذى جاءت فيه قبل ثلاثة أشطر، وهذا الرنين يشعربنا بأننا ما زلنا سائرين على الخط، ويعطينا سعادة الإحساس بأن طريقنا مسلوک مألوف، القافية اكتشاف جديد مستمر للوحدة الصوتية في القصيدة، وهي نجمة متألقة يليقها الشاعر على الطريق، إنها معالم مضيئة في الدرب، ولذلك نفرح حين نصادفها وكأننا التقينا بحبيب فارقناه زمناً.

٣- القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة، إنها تجعله يحس أن الطريق واضحة وأنه مطمئن لا يسير في غابة أو متاهة، وقد يكون دليلاً على ما نقول أن نقرأ القصيدة المدورة: وهي قصيدة تمتد صفحات بلا أية وقفات ولا قواف، وأنا شخصياً أحس كلما قرأتها بنوع من المجهول المخيف يدير رأسى ويخنقنى، أشعر أننى في متاهة، وبأن الدروب تضيق، وتتعاكس، وتتقاطع، وتغيب، في ضباب رابع، ولنأت بمثال من شعر حسب الشيخ جعفر:

أضاعى الباص الأخير، من ترى يوسع لى ركناً يقينى  
البرد والمواصلات؟ غرفتى الوحيدة الضوء إلى الفجر  
الجليدى الهزيل ليلة ضائعة الشارع فى بيننا، وحيداً  
أنتحى ركناً بلا ذاكرة فى قهوة تعج بالأوانس الشقر  
الملطخات تحت الأرض، لن أكتب شعراً هذه الليلة إنى

مطر يصنع طفل النخل فى 'بيتنا، وعشب يابس يوقد فى  
ضاحية تلتف بالسرو وشمس تنضح التمر الجنوى،  
وعظم مقمر يلهو به الصبية منذ ساعة، فارغة هى القنان  
البيض منذ ساعة<sup>(١)</sup>

هنا أذى غياب القافية- التى هى حدود أمانة- إلى أن تصبح القصيدة تيهاً يدير  
الرأس ويسلب الإنسان حس الطمأنينة، فيحس أن الوجود غابة رهيباً لا وضوح فيها  
ولا محطة للتنفس.

٤- القافية تشعر بوجود نظام فى ذهن الشاعر، ويتنسق الفكر لديه ووضوح الرؤية،  
وقوة التجربة، كما تشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة، إن  
القافية تعبير عن تحكم الشاعر فى كل ما يقول، ولعله يصح أن نقرر أن القصيدة  
التى لا قوافى لها توحى بأنها متمردة على ناظمها، تسخر من قدرته على الموسيقى  
والتنظيم، وتعبث برؤيته الشعرية.

٥- القافية جانب مهم من سايكولوجية القصيدة والمعانى غير الواعية فيها، إنها تعبير  
عن الأفكار الداخلية التى لا يتعمدها الشاعر، وإنما تبزغ فى قصيدته من أصماق  
اللاوعى، ذلك أن الشاعر يهم بأن يقول الأشياء التى يفكر فيها تفكيراً واعياً فتحايله  
القافية وتكشف لنا المخبوء، وتقول عن ناظمها ما لا يريد أن يرفع الستار عنه من  
فكرة كامنة فى عقله الباطن وروحه المغيبة، تماماً كما أن الإيقاع وعدم الإيقاع فى  
أغاني الملحن الفنان يكشف حجياً عميقة لا يدرك الملحن أنه يقولها، إن القوافى  
ضياءً كاشفٌ يبرز الدخيلة الملوثة للنفس الإنسانية إلى الخارج ويعطينا مفاتيحها،  
فلننظر فى مثال لهذا الذى نقول: قصيدة قصيرة للشاعر سميح القاسم سأدرجها  
كلها وأرجو ملاحظة قوافيها:

الخفافيش على نافذتى تمتص صوتى

الخفافيش على مدخل بيتى

والخفافيش وراء الصحف فى بعض الزوايا

تتقصى خطواتى والثغراتى

والخفافيش على المقعد فى الشارع خلفى

وعلى واجهة الكتب وسيقان الصبايا

كيف دارت نظراتي

والخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خبيّ في الجدارِ

والخفافيش على وشك انتحارِ

إننى أحفر درياً للنهارِ

إن القافية فى هذه القصيدة هى السر السايكولوجى الفريد فيها؛ فهى تكشف لنا أعماقاً نفسية بديعة، وفى بداية المقطوعة أشعرنا سميع أن هذه الخفافيش- التى هى رمز لشروط إسرائيل واستخباراتها- تحيط به، وتلتف حوله وتطارده فلا تترك حوله فراغاً لا تحتمله، إلى درجة أنه أصبح يتوهم وجودها حتى على ما سماه واجهة الكتب وسيقان الصبايا، والشاهد الذى نريد الاستشهاد به هنا موجود فى الأشطر الأربعة الأخيرة وقد حدد فيها الشاعر القافية، بدافع فنى غامض لم يشخصه وإعياً وإنما ساقته إليه شاعريته المبدعة، إنها أربعة أشطر رائية هى بالنص:

الخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خبيّ في الجدارِ

والخفافيش على وشك انتحارِ

إننى أحفر درياً للنهارِ

فالشطران الأولان قد شُخصا كثرة الخفافيش ومكرها وسطوتها، فهى تبدو وكأنها قد غلبت الشاعر على أمره غلبة تامة، وقد أشعرنا الشاعر بكل ما مر من أشطر أن الخفافيش ناجحة فى مطاردته، وفجأة، ومن دون أن يغير القافية جاء بشطر معاكس فى معناه لكل ما مر فقال:

والخفافيش على وشك انتحارِ

وبذلك هزنا هزاً عنيفاً مفاجئاً، وإنما تكمن قوة هذه الهزة فى أن القافية مازالت هى الرأى ولم تتبدل، وهذه الظاهرة توحى بمعنى داخلى شديد التعقيد هو أن من الممكن القضاء على إسرائيل دونما تغيير لسياق الأشياء، ومن دون أن تشعر هى أو تنتبه، فكانها تسير فى طريق صاح منبسط وفجأة تسقط فى كمين يقضى عليها، وهذا

ما صنعتها القافية، فبالقافية الرائية كانت الخفافيش على الشرفة، وحتى على صورة جهاز تسجيل مخبأ في الجدار، وبالقافية الرائية نفسها أصبحت الخفافيش «على وشك انتحار»، وترادف هذه الراء في سطوة الخفافيش وفي انتحارها معا إشعاع سايكولوجي هزاز يشعرنا بأن القضاء على هذه الخفافيش شيء أكيد هو من طبيعة الأشياء، ولا يحتاج إلى جهد مستحيل كما يخشى المتشائمون، كذلك يشعرنا سميع القاسم أن انتحار إسرائيل سيكون مفاجئاً لنا مفاجأة مذهلة وسيأتي دون أن نتوقعه، ومن دون أن تتغير طبائع الأشياء حولنا، وهذا ما توحى به القافية، فعلى روى الراء كان انتصار الخفافيش وبالراء نفسها اندحرت وانتحرت، وهذا يوحي بأن بذرة انتحارها كامنة في انتصارها نفسه، وذلك يشعل في النفس تفاعلاً عظيماً، وهكذا أدى تواتر القافية إلى قيام لفظة سايكولوجية عمقت المعنى تعميقاً شديداً وألقت عليه ظلالاً جديدة ما كان الشاعر ليصل إليها لولا توحيد القافية في هذا المقطع، ولو كان جاء بالمفاجأة على غير قافية الراء لفقد الشطر قوته وسطوته وإيحاءاته المذهلة.

٦- الوجه السادس في ضرورة القافية أنها -في جوهرها- نغم يموسيقى الشطر، أو هي تصنيف لحناً وجواً إلى القصيدة، فما القافية لو بقنا إلا تكرار صوت معين في نهايات الأشطر، وهذا الصوت المتكرر يوحي بأشياء، وتكرره يعمق الإيحاءات، فالقصيدة السائبة تفقد عنصرها مهما من عناصر الشعر، ولندرس نموذجاً من شعر محمود درويش يخاطب الصهاينة:

إن تلبحوني لا يقول الزمن

رأيكم،

وكالة الغوث لا

نسال عن تاريخ موتي ولا

تغير الغابة زيتونها

لا تسقط الأشهر تشرينها

ونلاحظ القافيتين «زيتونها وتشرينها»، «إن الواو والنون هنا توحيان بأئين وبكاء»، وهذا الأئين وهذا البكاء هو صوت الحق المذبوح صدر صدوراً غير واع، إن هنا إنساناً يُنبّح هو الشاعر (الذي يرمز إلى الفلسطيني المسلم) ووكالة الغوث لا تهتم بموته ولا تسال عن تاريخه، فكيف يقاوم الشاعر؟ تأتي القافية وفيها حرف مد (الواو والياء)

وفيهما نون (زيتونها، تشربنها، الزمن)، وهى تشعرتنا بأنين طبيعى يصدر عن الأشياء الصامته وينبعث عن العدالة والحق والإحساس القطرى، فحرف المد والنون عويل يقوم كالخلفية وراء عدم اكتراث السلطة المتوحشة البربرية بالمسلم المقتول، وسر جمال هذه الأشطر هو القافية النونية التى ينبعث منها العويل والأنين الممتد خلفية للصورة القاسية التى رسمتها الأشطر ظاهرياً، وأجمل ما فى هذه الظاهرة أن الشاعر نفسه غير عارف بما صنع، فالمبدع يبدع ولا يشخص وجه هذا الإبداع، وهذه قاعدة الفن الأصيل دائماً وقد قررها سقراط فى جمهورية أفلاطون منذ عصور بعيدة، فقال إن الشاعر يبدع أعمق إبداع، حتى إذا سئل أن يعين عناصر الجمال والأصالة فى قصيدته لم يستطع أن يشخصها أو يدرك سر الإبداع فيها، إنه عاجز عن تحليله أو إبرازه، وإنما يكون هذا من عمل الناقد الذى هو دليل فى الغاية الكثيفة التى يأخذنا إليها الشاعر، يدلنا على أن فيها طرقاً واضحة وأنهاراً وطيوراً.

٧- القافية تيار كهربائى يسرى فى القصيدة ويرقرق فى ألفاظها مفناطيسية تجتذبنا نون أن نعلم لماذا، إنها تكهرب السياق بمجرى موجة غامضة نستشعر سطوتها ولا نشخصها، فالقافية ليست مجرد حروف متصادية، إنها حياة الشطر، ولذلك خسر الشعر الحديث خسارة كبيرة بإطراحه لها، ولكى تثبت هذا ننظر فى الأشطر الآتية مثلاً:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشيد يوتوبيا فى الرمال

يداك الإلهيتان

سماءان فوق حدود المكان

إن هذه الأشطر البسيطة فى بنائها تشعرتنا بأنها آتية من بعيد، من وراء الوعى. إن فيها نغماً دافئاً، وقبلات يحملها النسيم وأصداء هوى موسيقاه خافتة، موسيقى تنبعث قوية فى أول كل شطر، ثم تخبو كما تخبو الأصداء الآتية مع الرياح، إننا هنا نحيا فى كل لفظ الأشطر، والقافية هنا نسيم ناعم وأصداء خافتة تأتى من بعيد، هنا



نجد التيار الكهربائي سارياً في الأسطر بهيء مغناطيسية واضحة ولا نستطيع أن نكتشف ذلك إلا إذا أسقطنا القوافي من الأسطر فقلنا مثلاً:

يداك للمس الكواكب

ونسج السحب

يداك لجمع الظلال

وتشيد يوتوبيا في المروج

يداك للإلهيتان

سماءان فوق حدود المدينة

إن السحر الذي كان يجري في هذه الأسطر قد انفرط، وخرجنا إلى واقع لا حياة فيه، أرض مجدبة ينقصها النبض وقد فقدت الألفاظ أجنحتها وسقطت على الأرض بلا حراك، إن كل لفظة في أواخر الأسطر تصدمننا وتصفعنا ببرودتها ونشوزها وانعدام الحياة فيها، وكأننا دققنا مسامير خشنة متصلة في نهايات الأسطر، لقد انتهينا بخشبة وعزلنا كل شطر عن الذي يليه فزال الالفة والإبداع والاندماج والتعوج، كانت للأسطر أهذاب وموسيقى تربط كل شطر بالذي يليه وتوجد الجو، فجأت الكلمات الأخيرة يابسة كالصطب، خاوية جوفاء، إن السحر قد انقلع، واستيقظنا من زهول اللاوعي إلى صلادة واقع متخشب، لقد وضعنا في آخر كل شطر جثة، إننا قد شيعنا جنازة هذه الأسطر بمجرد أن أسقطنا القوافي عنها.

٨- يعتبر بعض الشعراء القافية قيذا يقص جناح الشاعر، والواقع أنها قيد حقا، فهذه حقيقة لا تنكر، وهي من عيوب القافية، ولكن من قال إن كل قيد يقص جناح الشاعر؟ إن العيوب تبقى عيوباً أحياناً وتكون لها سمع ذلك- منافع عظيمة، كما أن المزايا قد تنقلب إلى عيوب بفعل قوى خفية -وهو أمر شرحته في كتابي: قضايا الشعر المعاصر- والواقع أن الشاعر قد يضيق بقيد القافية ويرغب في تحطيمه، خاصة حين يجد أنه قد أبدع شطراً جميلاً ولكن بلا قافية تتصادم مع القافية السابقة، وإن ذلك يحس بالنقمة على القافية كلها وقد يهجرها، ولكن لو تأنى هذا الشاعر واستسلم لانفعالاته الأصلية ولتأثير عدم الوعي الصادر عن ذهنه المكهرب لوجد أسطراً مقفاة كاملة تنبع من ذهنه فجأة انبعاثاً سحرياً غامضاً لا سبيل إلى تفسيره، وسرعان ما سيحس أنه ليس هو الذي صنع هذا، وإنما أبدعته قوة خفية

كامنة في أعماقه، واسوف يلاحظ، في دهشة زائلة، أن القوافي التي انبعثت فتحت له أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله، وفي أحيان كثيرة تغير هذه القوافي مجرى القصيدة تغييراً مسحوراً، وبذلك أدى قيد القافية إلى ابتكار معنى باهر فذ جديد، يسير بالقصيدة في درب لم يعرفه الشاعر ولم يخطط له.

والواقع أن توحيد القافية ولو جزئياً يقيد الشاعر حقاً، ولكنه يفيد، إذ يحصره في بقعة ضيقة محدودة بالقوافي القليلة الموجودة، وعند هذا يقوى بصر الشاعر فيرى التفاصيل في البقعة الصغيرة ويذهب أعمق مما كان ينوي، ومما كان يستطيع، وبذلك يكون قد لجأ إلى الاستفادة من القوى الخفية والطاقات المجهولة في ذهن الإنسان. والواقع أنه ما كان ليرى التفاصيل والأعماق لولا التركيز الذي ساق إليه الحصار وضيق المكان، وعلى هذا أجد أن القافية تقوى بصيرة الشاعر تقوية عجيبة وتجنحه وتفتح له الأبواب المغلقة الغامضة، وتقوده في دروب خلاصة تموج بالحياة، إنها تفتح كتون المعاني الخفية، بل إنها تثبت الأفكار، وتغير اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة.

٩- في شعر النضال والمقاومة يعطى ترادف القافية إحساساً بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين، فالقافية قتال ومصالاة، وهي تنزل على السمع نزول الرعود، إن كل قافية قنبلة تنفجر في آخر الشطر، فضلاً عن أن القافية تقوم بعزل شطر عن شطر عزلاً قاطعاً يوحى بوضوح الفكر، ويقتزن وضوح الفكر عادة بالعمل والنشاط وقوة العزيمة، لذلك نرى وضوح الهدف وقوة التنفيذ ملازمين دائماً لرجال الأعمال الناجحين، ولنأت بمثال من شعر نزار قباني:

يا آل إسرائيل لا يأخذكم الغرور

عقارب الساعات إن توقفت لأبد أن تدور

إن اغتصاب الأرض لا يخيفنا

فالريش قد يسقط عن أجنحة النور

والعطش الطويل لا يخيفنا

فالماء يبقى دائماً في باطن الصخور

هزمتم الجيوش إلا أنكم لم تهزموا الشعور

قطعتمو الأشجار من رؤوسها وظلت الجذور

ننصحكم أن تقرأوا ما جاء في الزبور

ننصحكم أن تحملوا ثوراتكم وتتبعوا نبيكم للطور

فما لكم خبز هنا ولا لكم حضور

من باب كل جامع، من خلف كل منبر مكسور

سيخرج الحجاج ذات ليلة ويخرج المنصور

إن هذه الأشطر من قصيدة نزار قباني «منشورات فدائية على جدران فلسطين»  
تحمل في كلماتها طبيعة القتال، ونكاد نسمع فيها قعقة السلاح وهزيم التحدي، تسقط  
قافية الراء كالرصاصة في آخر كل شطر، وتعمق جو الفضال، إن هذه القافية ليست  
أقل من طعنات، وقد عمق الإحساس بذلك أن وزنها كان «فعلول» و«مفعول»

مستعلن مستعلن مستعلن فعلول

فإن ترادف «مستعلن» يوحي بفكرة جندي يركض ركضاً وهو يحمل خنجرًا،  
حتى إذا قاربنا نهاية الشطر جاءت طعنة بهذا الخنجر، ويشعرنا الحرفان الواو والراء  
بأن هذه الطعنات كانت ناجحة جميعاً، فكل قافية تقتل فرداً من أفراد العدو، وتوحيد  
حرفي الروي هنا يضيف قوة وصلابة إلى اليد التي تطعن، حتى توحى إلينا الأشطر  
بأن هذه اليد العربية هي اليد العليا في القتال، وتواتر الواو والراء يشعرون بأن النصر  
أصبح مألوفاً يأتي أوتوماتيكياً في نهاية كل شطر، حتى بات إحساسنا العميق ينتظر  
الغلبة والتفوق مع نهايات الأشطر كلها.

والواقع أن فكرتنا هذه عن اقتران روح القتال بالأشطر المقفاة ليست مجرد  
مزايع خيالية؛ لأن في وسعنا أن نتأكد منها بحذف التقفية من الأشطر وجعلها سائبة  
فنقول مثلاً:

يا آل إسرائيل لا يأخذكم الصلف

عقارب الساعات إن توقفت لا بد أن تمشي

والريش قد يسقط عن أجنحة النسر

والماء يبقى دائماً في باطن التربة

هزمت الجيوش إلا أنكم لم تهدموا الإحساس

هنا جعلنا فقدان القافية نحس أن هناك سقطّة وهبوطاً وانهاياراً في نهاية كل شطر، لقد ضاع إشعاع الجرأة والتحدى الذي كان يدمغ كل شطر، ومات التيار الكهربائي الذي كان يسرى في الكلمات، لقد باتت الأشطر السائبة معزولة عن بعضها وضاع الالتحام ضياعاً فاجعاً.

ولسوف أختتم هذا الحديث الطويل عن معاني القافية بمثالين من الشعر يصلحان تطبيقاً على ما قلنا، والمثال الأول للشاعر محمود درويش وقد جاءت الأشطر الأولى منه مقفاة، ثم اختتمها الشاعر بثلاثة أشطر سائبة، ونريد أن نفحص الأثر السايكولوجي لهذه الأشطر السائبة بعد مجيء الأشطر المقفاة، قال محمود:

إن حبي وموتى حقيقة

نبت بين عشب سطوح البيوت العتيقة

واذكرني كما تذكرين العناوين في فهرس الشهداء

أنا صادقت أحذية الصبية الضعفاء

أنا قاومت كل عروش القياصرة الأقوياء

لم أبيع مهرتي في مزاد الشعور المساوم

لم أذق خبز نانم

لم أساوم

لم أذق الطبول لمرس الجماجم

وأنا ضائع نيك بين المرائي وبين الملاحم

بين شمس وبين الدم المستباح

جئت حينك حيث محمد ظلى

والأغاني اشتتت قائلها

إننا نجد هنا هذه القوافي: «حقيقة، عتيقة، شهداء، ضعفاء، أقوياء، مساوم، نانم، أساوم، جماجم، ملاحم» وقد حافظ الشاعر باهتمام على إقامة قافية في نهاية كل شطر، شاعراً أن قوافية تدل على عزمته وتشعر بها إشعاراً قوياً، إن القافية تعزل كل شطر عن الآخر إشعاراً بوضوح الفكر، ومعرفة الشاعر لهدفه معرفة كاملة لا يشوبها

ضباب، كانت القافية هنا عنصر وضوح وصلابة، وهذا منسجم مع القصيدة النضالية التي رمزت فيها الحبيبة إلى فلسطين.

وفجأة يأتي الشاعر بخاتمة القصيدة، ويدهشنا أنه جعلها في ثلاثة أشطر سائبة، فما البلاغة في هذا؟ وأول ما نقول إن الشاعر قد يكون متأثراً بالقرآن الكريم حيث يقول الله تعالى:

«ألم يجدك يتيماً فآوى، ووجدك ضالاً فهدى، ووجدك عائلاً فأغنى، فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر، وأما بنعمة ربك فحدث».

وفيها جاء بفواصل «أوى، هدى، أغنى، تقهر، تنهر» وفجأة جاء بجملته سائبة لا فاصلة لها، والغرض من ذلك- في نظري الإشعار بانتهاء الكلام؛ لأن الاختلاف عما سبق يميز الأخير ويختم الحديث، ومثل هذا يمكن أن يقال عن أشطر محمود درويش، ولكن للظواهر كلها، في الطبيعة وفي الشعر، أكثر من سبب واحد عادة، ولذلك نعود وننتسأل: لماذا يا ترى ترك محمود أشطره الأخيرة بلا قافية فكأن هناك سقوطاً من عل بعد العزم والصلابة والوضوح؟ إن الأشياء هنا تتفتت وتتساقط تراباً:

بين شمسي وبين الدم المستباح

جثت حينك حيث نجمد ظلي

والأغاني اشتهدت قائلها

في الواقع إن هذا المسلك بالنسبة للقافية كان شعرياً في لا وعي الشاعر، ولكي نفهم سر ذلك، نحتاج إلى أن ننظر إلى البيت السابق لهذه الأشطر السائبة، إن آخر شطر ميمى القافية كان يجرى هكذا:

إننى ضائع فيك بين المراثي وبين الملاحم

وتلفت نظرنا كلمة «ضائع»، هناك إذن ضياع، والشاعر لم يعد يحس عزيزته البتارة كالسكين وإنما ضاع بين المراثي رمز الحزن والملاحم رمز البطولة، ولنلاحظ حرف الد في هاتين الكلمتين فهو يوحي بالانتساع ويفسح مكاناً كافياً للضياع بينهما، وهذه المراثي والملاحم هي ما يغنيه شعراء العرب الآخرون، والكلمتان توحيان بالخطابية المألوفة لدى شعرائنا والتفاخر الفارغ والتظاهر بالبطولة والعظمة، وما يكاد الشاعر يحس بالضياع حتى تموت القوافي ولا تعود ترد على ذهنه وقلمه، وعدم وجود

القافية في الأشطر الثلاثة السائبة هو المظهر العملي للضياع، إنه المعادل النغمي لهذا الضياع، وتنتهي القصيدة بكلمات تصف الضياع مكونة معادلاً تعبيرياً له: فالظل يتجمد، والأغاني تشتت من يغنيها ولكنها لا تجد المغنى، أين المراثى الخطابية والملاحم المطبلة إذن؟ إنها كلها ضواء، ولذلك ضاع الشاعر، وماتت عزيمته وارتخت صلابته، ونوت إرادته وأرسل أشطره كالخيل السائبة لا قافية بتارة تختمها.

ولنتناول مثلاً ثانياً على ما نقول لنرى كيف ترتبط القافية بالتحليل السايكولوجي للقصيدة، فإذا وردت القافية كان لذلك ارتكازاً على الظروف النفسية للشاعر، وإذا جاءت الأشطر السائبة ارتبط ذلك بمعنى عميق وراء الوعي يمكن للناقد أن يضع عليه أصابعه ويدل عليه في حين يبدع الشاعر ولا يعرف تفسير إبداعه، قال سميح القاسم في قصيدة قصيرة عذبة عنوانها «أنا وأنت» من الشعر الناجح للنضال الفلسطيني الذي يُعبّر بالرموز:

زنبقتان في الثلوجُ

وجمرتان في الرمادُ

ونورسان يحلمان بالخليجُ

أنا وأنت يا حبيبتى

وبعد ساعة من الزمانُ

ستفرغ الشمس من الرقادُ

وتهدر الثلوجُ

جارفةً زنبقتين للمروج

وبعد ساعة من الزمان

ستفرغ الريح من الرقاد

وتجرف الرماد

والجمرتان تصبحان نجمتين

لا تسألينى كيف يا حبيبتى وأين

وبعد ساعة من الزمان

يموت في السفائن الضجيج

والنورسان يضيان يضيان

ويحلمان يحلمان بالخليج

هذه القصيدة مبنية بناءً جميلاً كل الجمال، فالمقطع الأول يقدم أزمةً وضياً يصورهما الشاعر في واقعية نون أن يعلن أى حزن يحسه، هناك أولاً زنبقتان مطمورتان في الثلج لا تستطيعان حركة ولا تنشران عطرا، وهناك ثانياً جمرتان قد تكاثف فوقهما الرماد فمنع تآججهما وحرم الحياة من دقئهما، وهناك ثالثاً نورسان محرومان يحلمان بالخليج ولا يستطيعان الوصول إليه، فهذه الفقرة الأولى من القصيدة تصور أزمة ثلاثية الفروع تشمل الزنبق والجمر والنورسين، ولناظر أن الشاعر قد صور هذه الأزمة بشعر سائب لا قوافي له من أى نوع (٢). وعلى أساس تفسيراتنا وتحليلاتنا يكون هذا بلاغياً تاماً؛ لأن الشاعر متأزم وقد اضطربت أفكاره، ولم يعد النظام ووضوح الفكر قادرين على الانبثاق من نفسه، والقوافي كما قلنا ترتبط بالاستقرار النفسى وصلابة الروح فهي لا تتبع من القلق والضياع مطلقاً، ولا يتناقض هذا الحكم مع وجود القافية في شعري الحزين المتصف بالضياع وفي شعر نزار والشعراء الآخرين فإننا كلنا لا نتخلى عن القافية مهما كان الموقف، أما سميح ومحمود وجيلهما فإنهم يتخلون عن القافية حيناً ويلتزمونها حيناً، والشاعر المبدع منهم هو الذى يلهمه حسه الفنى المواضع التى يتخلى فيها عن القافية والمواضع التى يلتزم بها فيها.

ويمضى سميح فى بناء قصيدته فيعطينا ثلاثة مقاطع كل مقطع منها يحل عقدة من العقد الثلاث التى سببت الأزمة، وفى المقطع الأول تحل مشكلة الزنبقين المطمورتين فى الثلج، فإن الشمس (الامة العربية) تستيقظ فتتوب الثلج وتسيل أمواجه الدافقة وتجد الزنايق السجينة نفسها فى وسط المروج الحية الخضراء، وفى المقطع الثانى تتكشف هموم الجمرة المدفون فى الرماد لأن الرياح (وهى الشعب الفلسطينى) تجرف الرماد فتبرز حمرة الجمرة وتتشر حرارته حتى يتحول إلى نجمتين، وفى المقطع الثالث تحل أزمة النورسين فينطلقان فى الفضاء نحو الخليج، المقاطع الثلاثة إذن تحل الأزمات ويجد الشاعر نفسه ويقابل سعادته، لذلك تلاحظ أن أشطره تمتلك قوافي فوراً، فما كاد الشاعر يخرج من قلقه وضياعه حتى عاوده وضوح الفكر والشعور بالاستقرار فاستطاع أن يدخل النظام إلى قصيدته ومدت القوافي رؤوسها الجميلة الملونة.

وتهدر التلوج  
جارقة زنبقتين للمروج  
أو

والجمرتان تصبحان نجمتين  
لا تسألينى كيف يا حبيبتى وأين؟

ولابد لى أن أشير إلى أن سميع عرض الأزمة فى مقطع واحد، ثم عرض الطول  
الثلاثة فى ثلاثة مقاطع كاملة، وهذا يشبه أن يكون تفاؤلاً إثباتاً للانتصار الذى يعتقد  
الشاعر أنه سيكون أقوى وأطول عمراً من الهزيمة والاستسلام، فالانتصار هو الحقيقة  
الدائمة، أما الهزيمة فهى عارضة عابرة،

وبعد، فإن هذا يثبت أن تحليلاتنا السابقة وأحكامنا على علاقة القافية بما  
نسميه «سايكولوجية القصيدة» وما وراء الوعى فيها كانت أحكاماً ذات جنور، والواقع  
أن القافية ليست مجرد كلمات عابرة موحدة الروى وإنما هى حياة كاملة، إنها العصب  
الحى فى الشطر، ولا ينبغى لنا مطلقاً أن ندرسها معزولة عن المظاهر الشعرية الأخرى  
فى القصيدة وإلا جاء نقدنا باهتاً سطحياً.



## الفصل الرابع

### سايكولوجية القصيدة المدوّرة

لا بد لنا، قبل أن نبدأ بدراسة القصيدة المدوّرة، من أن نقدم لها تعريفاً يشخصها، فأغلب الظن أن عدداً من الأدباء، وحتى بعض الشعراء لا يعرفون معناها المحدد المضبوط، والواقع أن لفظة «المدوّرة» مأخوذة من ظاهرة التدوير في الشعر العربي القديم، تلك الظاهرة التي وقفت عندها في كتابي «قضايا الشعر المعاصر» الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٢.

والتدوير معروف لدى الأدباء، وقد عرفه القدماء بأنه تنازع شطرى البيت لكلمة واحدة كما في بيت شاكر السياب في قصيدته (أهواء) من البحر المتقارب:

ومن أجل عينين لا تستطيعا أن تنتظرا دون ظلّ ابتسام<sup>(١)</sup>

وقد اشترك الشطران في كلمة «تستطيعان» فكان أكثرها في آخر الشطر الأول ونونها في الشطر الثاني.

وقد ذكرت في ذلك الفصل من كتابي أن الشعر الحر يتميز على شعر الشطرين «الخليلى» بأنه يستطيع أن يمد العبارة ما شاء الشاعر بحيث لا يبقى داع للتدوير، بدلاً من أن يجعل الشاعر في قصيدته شطرين يجمعهما تدوير يلجأ إلى أن يجعلهما شطرا واحداً طويلاً، وهذا كما قلنا، ينفى الحاجة إلى التدوير أصلاً.

وقد حاولت في هذا الفصل من كتابي أن أتناول التدوير تناولاً نوعياً، وهو أمر لم يفعله القدماء لأنهم لم يحاولوا أن ينصوا على المواضع التي يكون فيها التدوير سائفاً وجميلاً، والمواضع التي ينبو فيها ويثير النفور، وكان يبدو لى خلال ذلك أن الشاعر الأصيل المتمكن من فنه يعرف تلك المواضع بفطرتة، لذلك لا نجد كبار شعرائنا وقعوا في تدويرات نابية لا يقبلها النوق، وبعد أن وضعت قواعد قليلة حاولت فيها ضبط التدوير اجتهداً واعتماداً على سليقتى، رحت أتناول التدوير في الشعر الحر، وقد انتهيت إلى أن هذا الشعر الحر إنما هو شعر ذو شطر واحد تنطبق عليه كل قواعد الشعر ذي الشطر الواحد، مثال ذلك أن كل شطر في الشعر الحر مستقل تمام الاستقلال بحيث يمتنع التدوير فيه، وسبب ذلك أنه ليس من المعقول أن يبدأ الشطر

المستقل بنصف كلمة، ثم لاحظت أن التווیر عدو القافية المشاكس العنید فهو ما یكاد یرد فی آخر شطر مقفی حتی یقضى على قافیته، وقد جئت على هذا بمثال من شعر جورج غانم ضاعت فیہ القافیة بسبب استعمال الشاعر للتווیر فی قصیدته الحرة، ولنأت هنا بمثال ثان نختاره من شعر عبدالوهاب البیاتی حیث یقول:

ومجرت قرینتا وأمی الأرض تحلم بالربیع<sup>(١)</sup>

ومدافع الحرب الأخيرة لم تزل تموی هناك

وكلاب صیدك لم تزل مولاى تموی فی الصقیع

وكان عمری آنذاك

عشرین هام

إن لفظة (الصقیع) هذه كان ینبغی أن تكون قافیة مجانسة للفظ (الربیع) ولكن الشاعر أضاعها لأنه جعل الشطر مدوراً فأصبحت القافیة الفعلیة «الصقی»، أما عین الكلمة فقد انصرفت إلى موضعها الصحیح فی أول الشطر التالی «ع وكان عمری آنذاك»: لأنها تكمل الثغرة الفارغة فی أول تفعیلة الكامل وقد تركها الشاعر مثلومة فی أولها فلا بد لها من أن تتعلق بالعين لتكتمل، وبذلك أصبحت الأشطر خلواً من القافیة، فالربیع تقابلها «الصقی» وهما لیستا متماثلتین تماثل القوافی، وأمثال هذا هو الذی جعلنی أحكم بأن التווیر یقتل القافیة قتلاً ویحرم الأشطر منها.

إذن بدأ التווیر الذی أعنیه یظهر فی الشعر الحر ویخرب تفعیلاته ویمزق قوافیه منذ عام ١٩٥٢، وكنت قد لاحظت أن طائفة من الشعراء أصبحوا یكثرون منه فی شعرهم الحر إلى درجة تجعل الوقفات معدومة والتنفس صعباً، واذك قررت أن أنظم مقطعا من الشعر مصطنعاً أجعل كل تفعیلاته مدورة قاصدة بذلك أن أثبت للزملاء من الشعراء أن مثل ذلك الانهماك فی التווیر لا یناسب الشعر الحر، وبالفعل تناولت القلم ورصصت التفعیلات الآتیه رصاً لا شاعریة فیہ وقد جعلت التفعیلات كلها مدورة بلا وقفة من أى نوع وهذه هی التفعیلات:

طلعت نجوم اللیل تفرش ظلمة الأحراش أحلاماً

طریات ورش العطر خدّ اللیل والدنیاء تلُفَّ كلّ ما

فیها بأستار الظلام المدلهم البارد القبری وانتاب

المدى خوفٌ من المجهول، يا قلبي تَقِظْ واتركِ  
الأوهام تجنى كل باقات الأمانى، امسك الجذلان  
بالأفراح والرغبات قد نفّض النعاس وعاد يملأُ  
مشرق الدنيا ضياءً وإبتساماتٍ فدع فتن الصباح  
المشرق المسحوب ينفذ لا تكن حيران مقطوع الرؤى...

كانت هذه فى الواقع أول قصيدة مدورة عرفها شعرنا الحديث فى ذلك التاريخ المبكر، وقد نظمتهما نظما عاجلا غير فنى لتكون مثلاً للرداءة لا أن تكون قصيدة أعتز بها، ولذلك علقت عليها قائلة «أليس هذا نظماً سمجاً ميتاً لا يحتمل؟! إن قراءته غير ممكنة، وهو لترادفه السريع مملٌ رتيبٌ يتعب السمع ويضايق الحس الجمالى لدى القارئ» وأبرز ما ينقصه هو الوقفات، ذلك أن السكّنة فى آخر الشطر والبيت كانت وما تزال عنصراً مهماً فى القصيدة، إن للسكوت وقعاً شعرياً يعادل وقع الأشرط نفسها، ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا، ومهما يكن من أمر فإن المقطع المبور الذى نظمته للتمثيل قد تحول لدى شعراء الجيل اليافع إلى ما نسميه بالقصيدة المدورة<sup>(٣)</sup>.

وأول ما ينبغى أن نقوله إن المقصود بالقصيدة المدورة تلك التى تنتهى كل تفعيلاتها بتدوير، وهذا ما يجعلها - حسب مقاييسى - قصيدة ذات شطر واحد مهما طالت وامتدت، ويجرنى هذا إلى أن أحدد معنى الشطر فى القصيدة الحرة، فلسوف يتسأل بعض القراء عما أقصده بكلمة الشطر ولماذا أصف القصيدة المدورة بأنها ذات شطر واحد، بدلا من أن تكون لها أشطر كثيرة متفاوتة الأطوال كما فى سائر الشعر الحر، والواقع أن لانتهاه الشطر فى الشعر الحر ثلاث علامات تدل عليه وأبرزها فيما يأتى:

١- أبرز علامة تثبت انتهاء الشطر هى القافية، فما تكاد تأتى حتى تشعروا أن شطراً قد انتهى وسيبدأ شطر جديد، وهذا مشروط طبعاً بأن تكون القافية محتوية على شروطها مثل انتهاء التفعيلة كما مر بنا.

٢- حين لا تكون القافية موجودة، كما فى كثير من الشعر الحر الحديث، تقوم الفاصلة بالوقفة التى تشعروا بأن الشطر قد انتهى، والفاصلة مصطلحٌ أستعيره من الدراسات القرآنية، وأقصد به فى الشعر الكلمة الماثلة للقافية على أن تخلو من

حرف الروى مثل «حصيد، سلام، رؤوف، نراع، وجوم»، فهذه فواصل لا قواف لأنها  
خلت من حرف روى يجعلها قوافى، ومثال الفواصل موجود فى المقطع الآتى من  
قصيدة للشاعر خليل خورى:

إن الدليل هو الدليلُ  
لا الشمسُ عانت بـرجها والأرض لم تجف المـدار، ولا الفصولُ  
غيرن من جريانهن، فما عدا ما بدأ؟  
راحت من دهر على هذى الخيول  
راحت، لم تريح، وضيعت الرهان  
راحت ما جلى حصان  
منها ولا صلى ولا انقلب الزمان<sup>(١)</sup>

هنا نجد الفاصلة تنتهى بانتهاء التفعيلة وبذلك يكتمل الشطر خاصة وأن  
الشاعر لام وقفات المعنى مع وقفات الشطر، أما لدى الشاعر المبدع عبدالوهاب  
البياتى فقد ضاعت قافية الشطر كما سبق أن رأينا.

٣- نستطيع أن نميز شطر الشعر الحر ونعين نهايته عندما يجعل الشاعر تفعيلة  
الضرب مصابة بعلّة زيادة أو علة نقص كأن ينظم قصيدة حرة يجرى وزنها هكذا:

متفاعن متفاعن متفاعن فعلن  
متفاعن فعلن  
متفاعن مفعولن  
متفاعن فعلاثن

وهنا دلتنا التفعيلات الختامية على نهايات الأَشْطُر لأن هذه التفعيلات لا تقع فى  
الحشو مطلقا، وإنما تقع فى ضرب القصيدة وبذلك يشعرونا بوجودها بنهاية الشطر.

هذه إذن ثلاث علامات مميزة تشعرونا بانتهاء الشطر فى القصيدة الحرة، وهى  
كلها معنومة فى القصيدة المنورة وإذلك عندناها قصيدة ذات شطر واحد طويل كل  
الطول.

ونعود الآن إلى القصيدة المدورة وقد حكمنا بأنها قصيدة ذات شطر واحد؛ لأن كل العبارات المنتهية بتدويرات ليست في الواقع أشطرا، وهذا فيما أظن شيء يحس به شعراء القصيدة المدورة أنفسهم لأن من بينهم شعراء أعرضوا عن كتابة هذه القصيدة على أشطر، وراحوا يرصفونها كما يرصف النثر في أسطر كاملة متوالية، ولتأت بمثال من قصيدة مدورة للشاعر المبدع حسب الشيخ جعفر وعنوانها «أوراسيا» وهذا أولها:

أرى الحاقلات الأخيرة تهجر موقعها، أرتدى معطفي وأغادر  
غرفتي، البهو منطقي، والخفيرة تنصحنى أن أعطى رأسي  
خولاً من البرد، أشكرها مسرعا، أتوقف عبر الحديقة،  
أسمع خطوك بطيئا ومقتربا، أثبتها في الضباب الخفيف، منذ  
أسابيع أرقب نزهتها عبر نافذتي، وجهها مثلما كان يوقفي  
غامض الهمس في صورة المتحف، الريح ساكنة والحديقة  
تصفي: (إذن جئت فلتتجول قليلا ولكتني في الحديقة منذ  
أسابيع أرقب مصباحك المتوهج دون المصابيح، لم كنت  
تجهل موعدنا المتكرر؟) أعرف موعدنا غير أنني أخشى  
اختفائك، أكره أن يبلد وجهك في الضوء (مهلك، هذى  
يدي في أصابعك المسترية تخفق دافئة، دحك من شكك  
المتسائل)<sup>(٥)</sup>.

وماذا نجد في هذه القصيدة؟ إن موقف الشاعر الحديث من التدوير قد تغير تغيراً كاملاً، ففي بداية حركة الشعر الحر كان الشاعر «يقع» في التدوير لأنه أحياناً يحتاج إليه في بناء قصيدته أو ذلك ما يتوهم، وكان الشاعر إذ ذاك يصاب بكل ما يصاب به من «يقع» من إحساس بأن الوقوع مفروض عليه، وأن الأفضل له ألا يقع فيه ولا تعب وأتعب القارئ، أما الآن في أواخر القرن الرابع عشر الهجري (السبعينات الميلادية) فإن الشاعر أصبح (يوقع نفسه) في هذا التدوير، والفرق واسع بين من يقع ومن «يوقع نفسه»، فإذا أردنا أن نشخص هذا الفرق قلنا إن من (يقع) في الشيء يكون ذلك منه عملاً غير إرادي فكأنه يقع دون أن يقصد، أو لنقل إن بعض مستلزمات النظم قد أوقعته في التدوير، وأما من (يوقع نفسه) فهو يفعل ذلك بإرادته ويتعمده

ويلتمسه وبذلك تصيبه نتائج كل تعمد قسرى، ولو تأملنا شطر حسب الشيخ جعفر الطويل الذى اقتطفناه لخرجنا بالنتائج الآتية:

١- النتيجة الأولى: أن التدوير قد قتل تعدد الأشطر قتلاً كاملاً وجعل الأسطر التى قرأناها شطراً واحداً طويلاً، وربما ظن المصنفى إلى المقطع أن سبب هذا التدوير المستمر حرص الشاعر على أن يكمل جملته دون أن يتوقف فى وسطها، وهذا وهم يؤيده الناقد الرصين طراد الكبيسى حين يقول: «إن التدوير انسيابٌ فى الكلام دون توقف حتى يتم المعنى مهما بلغ طول الجملة أو السطر»<sup>(٦)</sup>، والواقع الذى فات أديبنا الشاب أن من الممكن أن تطول العبارة وتمتد ما يشاء الشاعر فى أشطر غير مدورة؛ لأن التدوير ليس شرطاً فى طول الجملة، ولكى نثبت هذا نقتطف جملة وقعت فى شطر طويل بالغ الطول من شعر نزار قبانى الذى يقول:

حين أحبيتك صارت

ضحكة الأطفال فى العالم أحلى

ومذاق الخبز أحلى

وسقوط الثلج أحلى

ومواء القطط السوداء فى الشارع أحلى

ولقاء الكف بالكف على أرصفة (الحمراء) أحلى

والرسومات التى نتركها فى فوطة المطعم أحلى

وارتشاف القهوة السوداء،

والسهرة فى المسرح ليل السبت

والرمل الذى يبقى على أجسامنا من عطلة الأسبوع

واللون النحاسى على ظهرك من بعد ارتحال الصيف أحلى

والمجلات التى نمتا عليها

وتمدنا وثرثرنا لساعات عليها

أصبحت فى أفق الذكرى طيوراً<sup>(٧)</sup>

إن هذه الأشطر كلها تشكّل جملةً واحدةً طويلةً طويلاً بالغاً، ومع ذلك لم يشعر نزار بحاجة إلى أن يدور كل الأشطر وإنما اكتفى بتدوير ثلاثة أشطر، وكان يستطيع

أن يتجنب تدوير هذه الأشطر أيضا لولا أنه أراد أن يتحاشى تكرار كلمة «أحلى» أكثر مما كررها، وأعود الآن إلى سؤالى المهم الذى ألقينته فى كتابى «قضايا الشعر المعاصر» وهو بالنص: «ولماذا تستغرق أية عبارة طويلة عشرة أسطر مدورة؟ لماذا لا تستغرق عشرة أسطر غير مدورة؟»<sup>(٨)</sup>. والواقع أن التدوير لا يرتبط بطول العبارة وإنما هو مجرد انشطار اللفظة إلى قسمين كل منهما تقعية، وإذن، بعد أن قدمنا هذا الدليل الحى أصبح من الممكن أن نحكم بأن دافع الشاعر الحديث إلى تدوير كل تقعيلات قصيدته لا يبرره حرصه على إتمام العبارة الطويلة، وإنما لابد لنا- باعتبارنا نقادا- من أن نبحث عن سبب آخر يعتل فى الأعماق النفسية الخفية للشاعر الحديث يدفعه إلى التزام التدوير هكذا.

٢- النتيجة الثانية للتدوير: أنه قد أجهز على القوافى وطردها طردا تاماً وسحب جثتها بعيداً عن أعين القراء، ولابد لنا من أن نشير إلى أن المقطع المخروق فى التدوير، الذى أوردناه من شعر حسب الشيخ جعفر لم يحاول التقنية مطلقاً، وإن لم يخل من كلمات قليلة غير مدورة ولكنها لا تخرج عن حكم التدوير إلا فى موضع واحد هو قوله: «قليل: فعوان»، والحقيقة أن القصيدة المدورة ثورة أكيدة على القافية لأن التقفية والتدوير أمران متعارضان لا يمكن أن يجتمعا، فما يكاد الشاعر يدور الأشطر حتى تختنق القافية وتموت ولا يبقى لها أثر فى القصيدة، كما سبق أن رأينا فى أشطر عبدالوهاب البياتى، ولكن الموضوعية والدقة تقتضيان أن استثنى هنا القافية الداخلية التى يمكن أن يوردها الشاعر فى قصيدته المدورة، ومع أننى لا أنظم القصيدة المدورة مطلقاً إلا أننى قد أدور مقطعا قصيرا من أجل إيراد القافية الداخلية، وقد فعلت ذلك فى قصيدتى «نجمة الدم» التى نشرتها مجلة «الشعر» بالقاهرة سنة ١٩٧٧ وفيها أقول:

أشتاق فى الليل يا حبيبى لأن أغنيك

أصحب البحر كى نلاقيك

فى ضلوك الحنين والحلم نحن نؤويك

غير أن المدى يبيروت يرتدى معطف الدخان

ففى هذه الأشطر جاءت القوافى الداخلية (أغنيك، نلاقيك، نؤويك) وتعريف القافية الداخلية أنها تلك التى تأتى فى حشو الأشطر لا فى نهاياتها وهى هنا قد

امتدت فبسّطت حكمها على تفعيلتين، ولذلك عدناها داخلية على أساس أن القافية الاعتيادية تختتم التفعيلة، مهما يكن فإن القوافي الداخلية في قصيدتي هذه قد أدت بالأشطر إلى أن تكون مدورة لأن التفعيلة تنتهى عند قولى (أغنى، نلاقى، نؤوى) وكانت كاف الخطاب تقع دائماً فى أول الشطر الثانى من كل موضع، ثم إن وجود هذه القوافي لم يتعارض مع التنوير لأننى أبقيت الأشطر مدورة، ولم أهتم بأن تختتم التفعيلة (مستفعلاتن) بالقافية وإنما قنعت بما هو دون ذلك وهو أن تكون القافية مقسومة إلى قسمين كل قسم منها فى تفعيلة، وهذه هى القافية الداخلية التى لا تتوافر لها شروط القافية الاعتيادية وأبرزها أن القافية تختتم التفعيلة وتنتهى معها.

٣- والنتيجة الثالثة للوقوع فى التنوير -عبر قصيدة كاملة: ما نراه من أن تنوير التفعيلات كلها يحدث أثراً نفسياً غريباً، فهو يعطى المجال الموصوف طبيعة الحلم، أو لنستعمل تعبيراً أدق هو أن التنوير يسبغ على الحياة مظهر الكابوس؛ لأن التنوير المتواصل يبدو وكأنه حياة إنسانية غير واعية يكون الشاعر فيها واقفاً بلا حول ولا قوة، والأحداث تقع له دون أن يكون له دور إيجابى فيها، والواقع أن هناك أربعة مظاهر لهذه السلبية القائلة فى القصيدة المدورة، وستستعرض هذه المظاهر فيما يأتى:

أ- المظهر الأول: يكمن فيما نراه من أن شعراء القصيدة المدورة يقلّبون همزة القطع إلى همزة وصل، وقد مر بنا شئ من هذا فى مقطع حسب الشيخ جعفر ومنه فى شعر عبدالأمير معلّ قوله:

وجع فى دمي مثل حزن المحيط، المحيط الذى فرشته الميمون.

فإن كلمة «المحيط» الثانية كان حق همزتها أن تقطع «مثل حزن المحيط، المحيط الذى» غير أن الشاعر جعلها همزة وصل على عادة شعراء القصيدة المدورة، ولابد لى أن أقرب بأن وصل همزة القطع نادر فى أدبنا القديم ولكنه ليس مستحيلًا، ومنه فى القرآن الكريم «الذين كذبوا شعيباً كأن لم يفتوا فيها، الذين كذبوا شعيباً كانوا هم الخاسرين» وفيه وصل سبحانه وتعالى همزة «الذين» الثانية لسبب بلاغى لم يقف عنده المفسرون والشراح القدماء، ويلوح لى، بحسب اجتهادى الشخصى، أن وصل الهمزة هنا إنما كان لإشعارنا بأن الذين كذبوا شعيباً الثانية تجمع عليهم عدم الغناء والخسران معاً وتشعرنا بأنهم هسلووا الإرادة أمام غضب الله وعذابه الذى لا يحتمل،



كذلك ورد وصل همزة القطع في الشعر القديم وعده العلماء ضرورة شعرية ومنه بيت  
حاتم طي:

أبوه أبي والأمهات أمهاتنا

فأنعم فذاك اليوم أهلى ومعرى

ولكن لم يحدث قط في تاريخ الألب العربى، أن صار وصل همزة القطع ظاهرة بارزة في شعر عصر بأكمله، كما نرى اليوم حيث يكاد يكون قاعدة مطردة، والواقع أن هذا الوصل المستمر يزيد إحساسنا بأن القصيدة المنورة تعبر عن شاعر مسلوب الإرادة، فهو لا يفعل الأشياء وإنما (تحدث) له تلك الأشياء، فى حين يقف هو ولا يتحرك، كما أن الذين كذبوا شعيباً أصبحوا مسلوبى المشيئة أمام عقاب الله، فهم أيضاً واقفون وتتساقط عليهم العقوبات الإلهية الرهيبة دون أن يستطيعوا سلوكاً أو هراكاً.

كذلك ينبغى أن نقول إن تحويل همزة القطع إلى همزة وصل يشعر بأن الأشخاص الذين تتناولهم القصيدة بلا بدايات وبلا تاريخ، إن بداياتهم وخوة أو ضائعة أو متكسرة، وهم بلا ماض قوى يمنحهم الشخصية، بلا جنور تجعلهم أشخاصاً فعليين مؤثرين، وعندما تكثر همزات الوصل يصبح عالم القصيدة رخواً، مأثعاً، لا صلابه له، وهذا ما تشعرونا به القصيدة المنورة أو هذا ما أحس به أنا حين أقرأها؛ وذلك لأن همزة الوصل فيها خارجه على قانونها المتبع في اللغة العربية والاكثار منها لا بد أن يدل على معنى سواء أعرف الشاعر هذا المعنى أم جهله.

ب- المظهر الثانى من مظاهر السلبية فى القصيدة المنورة: إكثار الشاعر من استعمال الجملة الاسمية خلافاً للمألوف فى اللغة العربية، حيث تكثر الجمل الفعلية التى هى أقوى ما فى اللغة، ولنلاحظ على سبيل المثال غلبة الجملة الاسمية فى أشطر خالد على مصطفى:

فى الصباح تكون المدينة هادئة

والشوارع خالية

ورق جرفته المشاوير فوق الرصيف

قطرات من الضوء جففها بوق سيارة

والرياح تماشرنى فجأة، يرتدينى الزحام الدمشقى

رأسى بين يدى

وجفونى فى قدمى (٩)

إن تقديم الاسم على الفعل يذهب بقوة هذا الاسم كلياً فى نظرى، فعندما نقول: "ذهب زيد"، يكون زيد فاعلاً قائماً بفعل الذهاب وهذا يمنحه القوة والذاتية والشخصية، أما عندما نقول "زيد ذهب" فإن الفعل المتأخر يبقى هو البارز فى الجملة لأن المهم هو الفعل الذى يمثل الحدث وهو القيام، وتقديم (زيد) لا يزيد على أن يسلب زيداً قوة الفاعلية ولذلك فى رأى رفض القدماء أن يجعلوا زيداً فى قولنا "زيد ذهب" فاعلاً، إنه هنا ضعيف أضعف من أن يكون الفاعل ولذلك جربوه من الفاعلية وسموه (مبتدأ)، وعندى أن المبتدأ أقل قوة من الفاعل. وهذه التحليلات النحوية وسواها تخطر لى وأنا أقرأ القصيدة المدورة الحديثة التى تغرم بالابتداء بالاسم كما مر بنا فى مقطع حسب الشيخ جعفر:

وجھها مثلما كان، يوقفنى، الريح ساكنة

والحديقة تصفى

وأكرر القول هنا بأن وصل همزة ال التعريف فى أول جملة اسمية يجعل المبتدأ مسلوب الإرادة، باهت المكانة، لقد أصبحت الريح عنصر ضعيف، فلا قوة لها، يزيد على هذا أن التعبير الصحيح فى عبارة حسب الشيخ جعفر أن يقول: «ما زال وجهها مثلما كان وقد سكنت الريح وراحت الحديقة تصفى» وهى كلها أفعال غير أن ولع شعراء القصيدة المدورة بالأسماء جعل حسباً يصوغ عبارته بادئاً بالأسماء.

ج- ومن مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة: حذف حروف الربط مثل واو العطف وقائنها وسائر الحروف التى تصل بين الأسماء والأفعال، وتعطى الكلمات دفناً، وقد رأينا كيف حذف حسب الشيخ جعفر واو العطف فى قوله: «وجهها مثلما كان يوقفنى، الريح ساكنة» وكان حقه أن يقول: «والريح ساكنة»، ولتقف عند مثال ثانٍ من شعر حسب الشيخ جعفر يحذف فيه الواو، يقول:

أتناول أفكارى فى مقهى مزدحم، أسمع

مرأت متباطئة، أتوقف قرب مخازن أتمشة

أو بارات متوهجة، يحلو لي أن أبتسم  
في وجه يتسكع منفرداً مثلي<sup>(١٠)</sup>

وفيها نجد الشاعر يحذف كل واوات العطف التي كانت ستضيف شيئا من  
الدفء على برودة المنظر الموصوف.

د- المظهر الرابع من مظاهر السلبية في القصيدة المدورة- وفي الشعر الحديث عموماً:  
لأن هذه الظاهرة ليست خاصة بشعر التكوير- هو أن الشاعر، حتى عندما يبدأ  
بالفعل يسلب هذا الفعل قوته بوسائل أخرى كما يفعل خالد على مصطفى في  
أشطر ليست كلها مدورة:

هل تهادننى ضجة العريات؟

هل تسافر في الشوارع دون إشارات؟

هل يقاسمني قاسيون أهنته

يرتدني الزحام الدمشقي<sup>١</sup>

ما عاد يفهم وجهي غير الشجر<sup>(١١)</sup>

هنا بدأ الشاعر بأفعال- وكثيراً ما يبدأ خالد بأفعال- ولكنه عمل على أن يديم  
غياب إرادته بوسائل أخرى، فالشوارع هي التي تسافر في الشاعر بدلاً من أن يسافر  
هو فيها، والزحام يرتدي الشاعر بدلاً من أن يرتدي هو الزحام، وهذا أسلوب يقول لنا  
الشاعر به إن كل ما حوله أصبح أقوى منه، وأنه بات نقطة تخلخل مهزوزة يعبث بها  
حتى النسيم، والواقع أن هذه السلبية ترد في شعر نزار قباني أيضاً ولكنه لا يجعلها  
تكسر إرادته كسراً فعلياً وإنما هي وسيلة يستعطف بها الحبيبة وذلك حيث يقول:

أبقى في المقهى منتظراً

عشرة أعوام شمسية

عشرة أعوام قمرية

منتظراً سيدتي الحلوة

تقرأني الصحف اليومية

بنفختنى غيم سجاتى

بشرى فنجان القهوة<sup>(١٢)</sup>

ونزار هنا يخبر حبيبته أنه لم يعد يملك السطوة الإنسانية على الأشياء وإنما تسطو الأشياء عليه، فهو لا يقرأ الصحف اليومية وإنما تقرأه هى لأنه بات فى مثل استسلام كتاب مفتوح لا حول له ولا قوة، وهو لا يشرب فنجان القهوة وإنما يشربه الفنجان لأنه ذاب حتى صار شرايا يسيل فلا قوام صلبا له، وخالد على مصطفى بتعبيره المبدع قد أصبح مرتجا أمام كل شىء حوله، فحتى ضجة العربات تقاومه وتعلن عليه العرب إلى درجة أنه يتوسل إليها أن تعطيه هبة ويتسأل فى خوف منكسر:

هل تهادنى ضجة العربات؟

وحتى الجمل الفعلية التى هى عادة عنصر قوة، تروح تتعاقب بانكسار متهافئة، موصولة بالعبارات الفعلية التالية دونما حرف عطف يفصل، أو همزة استقها، أو رابط من نوع آخر.

هـ- المظهر الخامس من مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة: هو غياب القافية التى تنزل وكأنها رصاصاً فى خاتمة كل شطر، وسأتى بمثال من شعري من قصيدة أخطب بها مسجد قبة الصخرة فى القدس المحتلة وقد جئت بقافية فى خاتمة كل شطر:

يا قبة الصخرة

يا جنح ليلٍ ناقد فجره

منى ترى ستنفض الغبار

من وجهنا ونرفع الحصار

منى ترى نفتحم الأسوار

وغتوة الأمواج والخلجان والأغوار

تهمس فى أسماحتنا بأعذب الأشعار

هتالها ينبض بالأسرار

فلنبداً الإبحار

## تلوعنا والهبة والدفة انتظار

وفي المدى جزائر المرجان والمحار<sup>(١٣)</sup>

وأرجو أن تلاحظ هنا نبرة الغضب الذي تشعله القافية وهي تشعرنا بأن المتكلمة تأتي بإيقاعات منفعة مهتاجة، إن القافية في هذه الأشطر تقاقل قتالاً فعلياً فكأنها تطلق رصاصاً في ختام كل شطر، وينزل حرف الراء نزول القذيفة، وإنه لشيء لا شك فيه أن إصرار قدماء العرب في الجاهلية على القافية الموحدة كان يتصل من قريب أو بعيد بأنهم قوم مقاتلون، والحرب والخصومات أساس حياتهم، وحتى الفخر بما وراءه من قوة وعزيمة وصلابة كان ينتفع بالقافية الموحدة، ولذلك نجد شاعر القصيدة المدورة - وهي تصف وضعا حزيناً من هزماً للفرد العربي - قد أدرك بالفطرة أن الأفضل له أن يتحاشى القافية سواء أكانت موحدة أم منوعة؛ لأنها لابد أن تدخل العزم والاصرار والتصميم على قصيدته المدورة، في حين أن هذه القصيدة تعبر عن الخوف والهزيمة والاستسلام في واقع الأمر.

مهما يكن من أمر فإن انتشار القصيدة المدورة بين الشعراء الشبان وطائفة من شعراء جيلنا مثل عبد الوهاب البياتي وعلي أحمد سعيد (الملقب بالاسم) (أنونيس) أمر يمتلك دلالات اجتماعية وسياسية معينة، فهو يشير إلى أن الشاعر الحديث يحس بأنه مسلوب الإرادة تحت ظل موقف تسيطر فيه الإمبريالية التي تعترف بعدوتنا إسرائيل وتؤمن بما تسميه حقها في البقاء، ويتسائل هذا الشاعر العربي في شك حزين: هل أستطيع أنا أن أحارب الإمبريالية؟ ولو أجاب الشاعر بنعم على هذا السؤال لربما تضاعف استعمال القصيدة المدورة تضاعفاً ملحوظاً، وزال البدء بهمة الوصل، ولكن المواطن العربي خائف ولا يحس أنه قادر على شيء، فليس الأمر مجرد كون أمريكا تؤيد إسرائيل وتحميها حماية مستميتة، وإنما يعضى أبعد من ذلك؛ لأن طائفة من أنظمة الحكم في البلاد الإسلامية والعربية تعترف بإسرائيل في حقيقتها، وإن تظاهرت أمام شعوبها أنها تحاربها، وكل هذا يرهب الشاعر اليافع فيلجأ إلى القصيدة المدورة بكل ما وضعه فيها من مظاهر السلبية.

ذلك أن القافية - التي هي عنصر القوة والقتال في القصيدة - قد كسرهما التدمير وطردها خارج مملكته، وهمزة القطع القوية الشخصية التي تثبت صمود الشاعر تتحول إلى أختها همزة الوصل الرخوة الضعيفة المستكنة، وتكثر في هذه القصيدة

المدورة الجمل الاسمية، كما يحصل في اللغات الأوروبية خلافا لطريقة اللغة العربية التي يكثر فيها البدء بالفعل، وإن وجد البدء بالاسم في حالات خاصة أيضا .

ثم إن الشاعر عندما يأتينا بتدوير في ختام كل تفعيلية يصبح كالمحاصر ويشعرنا أنه عاجز عن السيطرة على الأشياء كما يسيطر الشاعر الذي لا يحبس التدوير هذا الحبس المتواصل، إن كل تفعيلية في القصيدة المدورة تكاد تأتي بتدوير أو لنقل إنها تصبح بأعلى صوتها أنها لم تكمل بعد، وإنما تحتاج إلى التفعيلة التالية لكي تكتمل، وكأنتي بالقارئ يرتاح إلى الوعد لحظة خاطفة لعل التفعيلة التالية تأتي بانفراج الأزمة، ولكن الشاعر يخيبنا لأن التفعيلة القادمة هي نفسها محتاجة إلى التفعيلة التي بعدها، وهكذا يعطينا الشاعر تفعيلات ناقصة يتمسك بعضها ببعض في شبه خوف وضيق بحيث تذكرنا ببيت شوقي الجميل:

قف بتلك القصور في اليم فرقى

تمسكا بعضها من الذمر بعضا

إن النقص متواصل، غير متناه، نقص يبدو ناقصا ولا يصل إلى تكامل مطلقا، والإنسانية تخاف النقص وتحس أنه يهدد مصيرها، إنها لا ترتاح إلى توالى الحاجة وهذا في الواقع هو إحساس شاعر القصيدة المدورة الذي ثبت لى عبر قراءاتي المتصلة إنه إنسان قلق مزعزع لا يستقر له قرار، إن حركاته ورتيبة لا تصدر عن شعور لأنه أصبح يخاف حتى الشعور. وهذا ما تعبر عنه مقطوعة حسب الشيخ جعفر التي سبق أن وقفنا عندها فلنعد إليها ولنراقب الأفعال المتتالية التي تصدر عن الشاعر، وهي كلها أفعال خالية من الإرادة لأنها لا تزيد على أن «تحدث» للشاعر أو «تقع» له في حين يبقى هو سلبيا دون أن يستطيع أن يعيشها بكيانه كله ويحسها إحساساً طبيعياً، يقول حسب:

أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقفها

أرتدى معطفى وأغادر غرفتى، البهو منطفئ

والخفيرة تنصحنى أن أغطى رأسى من البرد

أشكرها مسرعا

أتوقف عبر الحديقة

أسمع خطوك بطيناً ومقرباً  
أثبنيها في الضباب الحريفي  
منذ أسابيع أرقب نزهتها هرب نافذني

ما للشاعر هنا، عبر هذا كله؟ إن حركاته بلا سعادة أو إنه لا يفهم لها معنى، وأفعاله ليس لها طعم، إنه يتحرك تحركاً رتيباً لا إرادة خلفه، وكل هذا تبوح به ألفاظه، حتى الحافلات التي تتحرك إنما تتحرك في سلبية فهي لا تغامر لأنها تهدف تحقيق شيء بالوصول إلى غاية، وإنما حركتها مجرد هجران لموقف بسبب الضجر والضيق، وذلك مثل كون الشاعر يرتدى معطفه ويخرج لمجرد الرغبة في التغيير لا لتحقيق هدف، ذلك أنه منذ أسابيع كاملة راكد في غرفته يرفض أن يسلك، فهو يرقب حبيبته تجوب الحديقة كل يوم دون أن يخرج إليها في حين أنها تنتظره وتلاحظ الضوء المنبعث من نافذته كل مساء، وقد أبدع الشاعر في ترتيب الأفعال وصياغة المقطع بحيث عبر عن خلوص حياته من المعنى وانطفاء الهدف وراء حركاته انطفاء تاماً، مهما يكن من أمر فسوف أقتطف فيما يأتي مقطعا من قصيدة عبدالوهاب البياتي «سيرة ذاتية لسارق النار» وفيها تتجلى كل ظواهر السلبية التي أشرت إليها في القصيدة المدورة:

كانوا يجمعون ورود الحريف من مقابر المدارس الشعرية  
الدراسة الخصبان كانوا يمدحون خدم الملوك في الأقفاص  
كان سارق النار مع الفصول يأتي حاملاً وصية الأزمنة  
الأنهار يأتي رائياً، يهجس في سباق خيل البشر الفانين  
في توهج الأرض التي حل بها، بالرجل الشمس وبالقيثارة  
المرأة حريين من الأغلل، يستبصر أمواج التواريخ  
وأحزن سلاسل الطيور الحجر الموتى على يردية يكتب  
أسماء أميرات بخارى حاملاً وصية البحر إلى الطفولة  
المساجد الأسواق، قال وهو في معطفه الطويل كالمسلة  
المصرية النخلة في الكونكور<sup>(١٤)</sup>

ماذا نفهم من هذا؟ الهمزات المكبوتة بالوصل تشعر بأنها أشخاص مقطوعة الرؤوس لا بداية لهم، أو هم أشخاص بلا جنور تشدهم إلى ماضٍ من أى نوع، والماضى هنا ضباب مبهم، والأسماء المجردة الكثيرة موحشة يضيع بينها القارئ المروع مثل «المدارس، الدراسة، الخصيان، الخدم، الملوك، الأزمنة، الأنهار، الرجل، الشمس، القيثارة، المرأة، التواريخ، الطيور، الحجر، الموتى، الطفولة، المساجد، الأسواق، المسلة، النخلة، الكونكورده» وكل هذه الأسماء توحى بأن الحياة تجرى بسرعة دون أن تبالى بالشاعر أو تقف عنده، أو أن تكون مفهومة لديه بأن تبوح له برمزها، إن القارئ يحس أن عبدالوهاب يكرر هذا الحشد الفخم من الأسماء المجردة لأنه ضائع بينها لا يجد نفسه، وهذا شأن شاعر القصيدة المدورة غالباً فهو يحدثنا بالرموز فيقول لنا بصوت خافت مروع بأنه ضائع، شريد، غريب لا استقرار له ولا فرح، ويخبرنا بلا تصريح أنه مسلوب الإرادة لا عزم له ولا قدرة على تغيير الأشياء، إنه يتمنى أن يجرف الحواجز، فى حين أن الحواجز هى التى تجرفه وهو بلا حول ولا قوة، وتحاقب الأشياء فى القصيدة المدورة يتم بسرعة مذهلة حتى يحس القارئ والسامع بأن انتشار التدوير بين الشعراء ليس إلا وسيلة غير واعية يعبرون بها عن إحساسهم بالذل السياسى أمام إسرائيل وأمريكا، وعن شعورهم بالقهر والكبت والانكسار، والافتقار إلى العزيمة والصمود، وهذه هى -فى الواقع- مواقف كثير من المواطنين بحيث يصبح علينا نحن الشعراء أن نرفع الراية ونقاتل هذه السلبية الحزبانية التى انتشرت بيننا.

وأنا شخصياً أرانى لا أخاف على قضيتنا الفلسطينية أمريكا؛ لأننى أؤمن أعماق إيمان بئنا لا محالة منصورون إذا قاتلنا ولسوف نقاتل، ولكننى أحرزن حين أرى بيارق اليأس والخذلان والانكسار مرفوعة على قمم الشعر الحديث، ولست بهذا أنتقد شعرائنا، على العكس، إنى أعتقد أن القصيدة المدورة ظاهرة تدل على الإبداع والحس العميق لأن الشعراء الذين طوروها واستعملوها قد استطاعوا أن يعبروا أصدق تعبير، وإنما الذى أدعو شعرائنا إليه أن يتبينوا عرق الهزيمة والاستسلام الحزبانى فى شعرهم ويحاربوه ليطلعوا علينا بالشعر المقاتل الصامد الذى يحمل الصاروخ والمدفع فى وجه هذه الشرذمة الصهيونية الذليلة الطاغية، والطفيان، حين نتبينه لا يأتى إلا من الدل الكامن فى أعماق النفس، لأن الإنسان القوى الشخصية لا يطفى.

وفى ختام هذا الفصل أود أن أقول إن من الجائز فى نظرى أن تخرج القصيدة المدورة من تأزمها الذى وقفنا عنده فى هذا العرض الموجز، ذلك أننى أرى أن تخلص



الشاعر من مظاهر السلبية التي أحصيتها وغيرها مما لم أقف عنده، قد ينقل القصيدة المدورة من مدار إلى مدار، ومما يشجع على هذا الأمل القصائد المدورة التي قرأتها للشاعر الموهوب خليل الخوري في مجموعته «أغاني النار»: فإن فيها نبضاً متقائلاً يدل على أن الأزمة يمكن أن تنفجر فتخرج القصيدة المدورة من قبرها الكئيب إلى شيء من النور.

ومع ذلك، فلست أرى من الضروري أن يتمسك الشاعر في عصرنا بالتكوير إلى مثل هذا الحد، بل الأحسن عندي أن تقسم التدويرات على مقاطع تنتهي بوقفات وقواف، خاصة في الشعر الذي ننظمه لفلسطين قضية المصير الإسلامي والعربي. وأخيراً، أحب أن أرسل تحية إلى كل شعراء القصيدة المدورة راجية أن يكون صوتهم الجميل أحفل بالأمل والإيجابية والحياة.

## الهوامش:

- (١) مجلد ديوان بدر شاكر السياب، طبع دار العودة (بيروت في ١٩٧١) ص ١٥.
- (٢) ديوان عبدالوهاب البياتي/ طبع دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٢٧٣.
- (٣) كتاب «قضايا الشعر المعاصر» للمؤلفة، الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٩) ص ١٢١.
- (٤) مجموعة «أغاني النار» للشاعر خليل خوري، دار الطليعة للطباعة والنشر (باريس ١٩٧٧) ص ٥٣.
- (٥) مجموعة «عبر الحائط في المرأة» للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٧).
- (٦) جريدة العراق، بغداد، الثلاثاء ١٠/٢٥/١٩٧٧م وفيها تلخيص لمحاضرة ألقاها طراد الكبيسي تحت عنوان «ظاهرة التنوير في القصيدة الحديثة».
- (٧) قصيدة نزار قباني المعنونة «قصيدة غير منتهية في تعريف العشيق» من مجموعته الشعرية «أشعار خارجة على القانون».
- (٨) كتابي «قضايا الشعر المعاصر» الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٨) ص ١٢٠.
- (٩) مجموعة «البصرة حيفا» للشاعر خالد علي مصطفى (بغداد ١٩٧٥) ص ٧٩-٨٠.
- (١٠) مجموعة «زيارة السيدة السومرية» للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٤) ص ٧٧.
- (١١) مجموعة «البصرة حيفا» للشاعر خالد علي مصطفى، بغداد (١٩٧٥).
- (١٢) مجموعة «قصائد مقوشة» للشاعر نزار قباني، الطبعة الأولى (بيروت ١٩٧٠) ص ١٦٢.
- (١٣) مجموعة «للصلاة والثورة» لنازك الملائكة، دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٨) ص ١٥٦.
- (١٤) مجموعة «سيرة ذاتية لسارق النار» للشاعر عبدالوهاب البياتي (بغداد ١٩٧٤) ص ٧٤.

## الباب الثاني

### معالم على درب الشاعر



## الفصل الأول

### رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ

«إلى الشعراء الناشئين الذين  
كتبوا إليّ يسألونني كلمة توجيه  
ونصح تعينهم على درب القوافي»

أيها الشاعر اليافع،

كتبت إليّ على غير ما معرفة، تسألني أن أوجهك في دروب اللحن، ومزلق الوزن، والته الجميل الذي يسمونه لغة الشعر، وقد أحست نفسك المتفتحة أن حماسة الشعر تجمعك بى ولو لم ألتق بك، وأن إنسانية الجمال الرفيع، وقربى الفن، وروحانية النغم، حرية بأن تكون بطاقتك التي تقدمك إليّ، وكان اندفاعك الطيب هذا جميلاً، لما ينبئ عنه من أصالة الشاعرية ولهفة الطموح، وتسلمت رسالتك وتريثت أشهراً وسنوات لا أجيب عنها، ولم يكن ذلك عن سوء لقاء منى لك- فقد تلقيت الرسالة محتفية- وإنما كان سببه حرصى على أن أعطيك جواباً وافياً تنتفع به فى تجنب ما يحف بك من مزلق شعري، وما كان ذلك يتاح لى إلا بعد انصرام هذه الأشهر والسنين التي أنضجت تجربتي الخاصة وبعصرتنى بطبيعة الظروف الاجتماعية التي تحف بالشعر فى وطننا العربى اليوم، ومثلها لا يحكم عليه فى يوم أو أسبوع وإنما لابد له أن ينمو فى النفس الملاحظة كما تنمو البذرة، بطيئة مترفة، لا يستعجلها شىء غير دافع الحياة، وها أنا ذى أجيبك على رسالتك لعلك تجد فى رأى ما يعينك على ارتقاء هذا الطريق الروحانى الصاعد إلى نرى الخيال، وقمم الفكر والجمال.

وأول ما ينبغى لك أن تتركه أنك شاعر، وأن للشعر وظيفة خيرة يؤديها إلى الحياة والكون، وقد لمس الله نفسك لمسة النغم لكى تكون نبعاً من منابع القوة والجمال فى هذا الوجود، شألك فى ذلك شأن ضوء القمر الذى ينير المسافات الغامضة فى ظلمات الليل، وشأن الأنهار الباردة التي تتحد وتغسل الغبار والجذب والعقم والجفاف،

وثنان فجر ندى<sup>١</sup> يطلع على الدنيا فيصحبها من سباتها، وإنما تشبه الشعر بهذه القوى لأنه- مثلها- عنصر من عناصر الطبيعة له سطوتها وسحرها، ولقد منحت القدرة على الرؤية المدركة والتعبير عنها لتكون صوتا من أصوات الله الكريمة فى الوجود، وظيفتك أن تدل على منابع الجمال فى الأشخاص والأشياء، وما لم تدرك من أنت، ولماذا وهبت الشاعرية فلن يحتاج لك أن تبلغ الرسالة.

أنت يا شاعر طائر الجمال فى هذا الوجود، تبحث عنه فى الطبيعة بما تصوره فى شعرك من مظاهرها ودلالاتها وأسرارها، وتبحث عنه فى النفوس بما يأسرك من صفائها وعمقها وجدها وحالاتها النفسية وتناقضاتها وأهوائها، وتبحث عنه فى المواقف، فى صور البطولة والفداء والتضحية، فى حنان الأمومة وسخاء البذل العاطفى، فى نبيل التعاون، وكرامة الصدق، وعظمة الصمود، وبروعة الصبر، وجمال العدل، إن الجمال يأسر روحك حيثما وجدته فتتغنى به، وتحتشد له فى شعرك الصور المنفومة والأجواء، ومن حق هذا الجمال عليك أن تخلص له، فإذا فعلت، تفتحت أمام بصيرتك قوى مذهلة تزيد شاعريتك قوة واقتدارا، وسرعان ما سيكتشف لك القانون الأعظم فى حياتك وحياة الإنسانية وهو أن الأخلاق أعلى صور الجمال فى الخليقة، وإنما الفرق بين الاثنين ظاهرى وحسب، أما الجمال فهو شيء محسوس يدركه البصر، وأما الأخلاق فهى الجمال المعنوى الذى لا يرى وإنما تتحسسه النفس المرهفة ويدركه العقل، ولذلك كان إدراك الجمال المحسوس أيسر على الأغلبية من إدراك الجمال الأخلاقى، وأما أنت يا شاعر فقد وهبك الله قدرة الرؤية، فأنث تلمح الخافى والمبهم والبعيد، ومن ثم وقعت عليك رسالة البيان والتعبير والكشف، تلين بها النفوس الغليظة، وتكشف الحجب عن العيون التى تنظر ولا ترى، وتبذر فى القلوب والعقول بذور الخير والمحبة والعمل والقوة.

ولابد لك، عند هذا المفرق، أن تلاحظ أن رسالتك لا تشبه رسالة الواعظ إطلاقا؛ لأن هذا يدعو إلى الأخلاق دعوة صريحة بالترغيب والترهيب والبرهان والمثل، وأما أنت فشاعر لا تعظ بل تغنى، ولا تدعو إلى شيء وإنما تتفعل وتحيا وتتدفق، إن وسيلتك هى الصور الأخاذة، والرموز الموحية، واللغة الشفافة التى تكشف بالظلال والألوان أكثر مما تكشف بالكلمات، ومواعظك الموسيقية الملونة لا تؤدى مغزاها صريحا وإنما تمنحه للقارئ الموهب الذى يلتقطها من إحياء القصائد وجوها، وبسبب هذا ينبغى لك أن تتعلم كيف ترقى إلى مستوى التعبير عما تنبض به ذاتك الصامتة العميقة فى ساعات

الكشف والمعاناة دون أى التفات إلى السامع أو القارئ أو المجتمع، إن الشاعر القومي الأعظم هو الذى يعبر عن نفسه فيجئ شعره معبرا عن قومه جميعا، وعن الإنسانية نفسها، ففي أعماق النفس المتخلقة الصادقة تمحى الحدود بين الفرد والمجتمع ويصبح الواحد كلا، والكُل واحداً.

واعلم، أيها الشاعر الناشئ، أن الشعر معاناة روحيةً موصولةٌ يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس بحيث ينبض قلبه مع الطبيعة والحياة بكل ما فيها من عمق ومعنى، ومثل هذه المعاناة الخصبة، لا تستطيع أن تعيش فى الضجيج، وإنما لابد لها من الصمت والعزلة والفرار، لكى تتبثق ورودها وينضج عطرها، واذك تحتاج إلى أن تتيج لنفسك شيئاً من انفراد تستسلم فيه إلى التأمل، وحياة الفكر، واحتشاد الشعور. ومن لم يمنح نفسه ترف الأحلام وسكون العزلة لم يستطع أن يسمع صوت الله فى نفسه، ومن ثم لم يستطع أن يبدع الشعر العظيم، وليست هذه دعوة إلى ما يسمونه بالبرج العاجى- وهو اصطلاح مترجم عن الإنكليزية IVORY TOWER- لأن عزلة الشعر لا تقتضيك أن تقضى عمرك وحيدا، وإنما نريد أن تجد لنفسك وقتا فى اليوم أو اليومين تنصرف فيه إلى عالمك الروحى والفكرى لتجمع ورود ذاتك، وسرعان ما ستنهض فى نفسك عوالم سحرية ومثل ما تلبث حتى تضيف على الوجود غلالة من الخير والجمال والموسيقى والألوان، ولابد لك خلال ذلك من الصلة المستمرة بالحياة والناس من حولك، فإن ذلك هو الشرارة التى تلمس شاعريتك فتلهبها وتلهبها، وأنت إنسان شاعر، مكانك بين الناس، على طريق العمل والهدف والحياة.

ثم، بعد أن تناولنا هدفك ورسالتك فى الكون، ننتقل إلى الحديث عن نظرتك إلى شاعريتك، وهى النظرة التى تساعدك فى حياتك الشعرية، والقاعدة الذهبية التى ينبغى أن تتمسك بها هى أن تضع لنفسك مقياسا شعريا عاليا كل العلو بحيث يقتضيك الوصول إليه دأبا وسهرا قد يستمر العمر كله، فكلما ارتفع مستوى شاعريتك أحسستها ما زالت دون ذلك المقياس، واندفعت تلتمس الوسائل للارتقاء، وبذلك تستمر فى الصعود إلى أعلى خطوة خطوة، فإذا التزمت هذه القاعدة كانت لها نتائج ثلاث خطيرة ذات أثر كبير فى نمو شاعريتك، وسمعتك، وأنا أدرج هذه النتائج ليتاح لك تأملها:

١- هذا المقياس العالى سيحميك من الغرور الذى هو الصفة الشائعة فى أوساط الشعراء الضعفاء، فكلما أعجبتك قصيدة لك تذكرت مدى بعدك عن مقياس الجودة

فارتدّت إلى التواضع والتقويم السليم لنقص شعرك، وبذلك تنهياً للارتفاع خطوة في قصيدتك التالية، إن إحساسنا بالضعف هو الخطوة الكبرى نحو تصحيحنا له، وإنما الصعوبة في أن نصل إلى ذلك الإحساس، والغرور أيها الشاعر الموهوب، عدوك اللود، ليس لك عدو أخطر منه، فهو يتأمر عليك في صمت لكي يقتل موهبتك ويبدد قواك الشعرية، وما من شاعر عظيم قط إلا كان آميل إلى رؤية معاييب شعره من رؤية محاسنه، وذلك من دون أن تضعف ثقته بنفسه ذلك الضعف الذي يقتل الحيوية ويميت القدرة، وسوف يسوقك هذا المقياس العالي إلى أن تتفوق على أقرانك وشيكا فيعينك ذلك على استكمال ثقك بنفسك وثباتك على طرق التواضع والعمل.

٢- سيمنعك مقياسك العالي من أن تدفع إلى الرد على كل ناقد يقول كلمة حق في شعرك يشير فيها إلى ضعف أو يصحح خطأ، فإن هذه خصلة شاعت اليوم في صفوف زملائك الناشئين فتجد الواحد منهم يترصب بالصحف فما يكاد ناقد يكتب توجيهها له، حتى يدبّح مقالاً فضفاضاً يبرز فيه معاييبه بالحق والباطل وقد يهاجم الناقد ويشكك في نزاهته، ومثل هذا المسلك من الناشئ يدل على الغرور والطفان معاً، دون أن يخلو من قبح الثناء على النفس وهوانه، أما أنت فإن نموذجك العالي سيجعلك مستعداً دائماً لرؤية موضع الحق في آراء النقاد الذين يتناولون شعرك، وربما عكفت على دراسة مأخذهم عليك لعلك تنتفع بها في تقويمها، وقد تجدها آراء سطحية أو متجنية، فلا يغير ذلك من مسلكك الهادئ الواثق، ولا يدفعك إلى الرد؛ وذلك لأنك تدري أنك ناشئ لا تخلو نظرتك من الفجاجة والحماسة، ولأن خلقك الطيب ينفرك من الدخول في مجادلات عقيمة على صفحات الصحف، تفسد القارئ العربي وتضيع وقته، ولأنك تعلمت أن تكون أنت الذي يدافع عن شعرك، وتؤثر أن يجيء ذلك من سواك، وبعد فانت تدري أنك تحتاج إلى الوقت في تثقيف نفسك، وإرهاق قدرتك على الرؤية والتعبير، واختزان الصور والمشاعر، فكم تخسر حين تتفق الوقت في كتابة مقال تدافع فيه عن نفسك، أليس إبداع قصيدة جديدة خيراً لك من ذلك وأنبّل؟

٣- والنتيجة الثالثة لعلو مقياسك هي أنك ستجد نفسك زاهداً في نشر شعرك الأول، وبخاصة في مجموعة شعرية مستقلة؛ لأنك تخشى أن تنصرم السنوات، وتنسج شاعريتك، فتتدم على مجموعتك الأولى وترأها مزينة بك، وسوف تجد حولك دائماً



من يزين لك النشر المبكر: لأنك تعيش في عصر تجوع مطابعه، وتبحث جرائده اليومية على أى شيء تملأ به فراغ صفحاتها فلا فرق عندها بين الورد والبصل، فمن لم تكن له شخصية قوية تحميه من إغراء المطبعة وقع فيها، وسوف تتعلم تدريجياً، أن تميز الجهة التي يصح أن تقبل منها التشجيع والدعوة إلى النشر، وأما قبل ذلك، فستكون قاسياً في نقد نفسك، فلا تتردد في إتلاف أية قصيدة عاطلة من القيمة، أو باردة الروح، أو قلقلة الجو، ليسير طريقك الشعري إلى أعلى دائماً لا يتوقف ولا يحيد.

على أن المقياس العالى قد لا يكفي لحمايتك من الأحابيل الخفية المبتوثة في الوسط الأدبي حوالم، وأخطر تلك الأحابيل ما اتخذ شكل الفكرة الأدبية الشائعة، ولذلك ينبغي لك أن تعيش منتبهاً، فلا تقبل أية فكرة متداولة إلا بعد النظر فيها، والتثبت من صحتها، فمن ذلك، الفكرة القائلة بأن الشاعر لا يقوى على رؤية عيب في قصائده ولا على تفصيل واحدة على أخرى لأنه يحبها جميعاً كما يحب أولاده، إن شيوع هذه الفكرة في أوساط الشعراء قد يشل قدرتك على فحصها، والواقع أنها مظهر واضح لما نتصف به طائفة من الشعراء من سذاجة الجهل وغرور الضعف الأدبي، وأما الشاعر الموهوب المدرك فإنه قد يئثر من شعره قصيدتين أو ثلاثاً ثم يتلف كل ما عداها مما نظم في عام كامل، وليس ذلك عن قسوة منه، وإنما سببه أنه ينظر إلى النثر العالية ويرفض الوقوف على السفوح، فلا يرضى بما هو دون الجودة. ولعلك تلاحظ أن تشبيه القصائد بالأولاد تشبيه فاسد مغرور، فإن الله الذي خلق الأولاد أكمل قدرة وأعظم فناً وأروع لمسة منا نحن الذين «نصنع» القصائد.

ومن هذه الأفكار السطحية الشائعة في الوسط الأدبي، قولهم إن صدق الشاعر في التعبير عن مشاعره هو السر الأعظم في إبداعه، فكأنهم بهذا يضعون الصدق على مستوى الجمال، وكأن الشاعر يستطيع أن يبلغ مستوى الإبداع بمجرد أن يعبر عن نفسه تعبيراً صادقاً، وحادار أيها الشاعر الناشئ من أن تصدق هذه الخرافة الشائعة، فإنك قد تنظم القصيدة الصادقة كل الصدق ثم لا تستطيع أن ترفعها عن مستوى الركاكة وضعف التآليف وسقم المحتوى، لا بل إنك قد تنظم القصيدة الصادقة في تصوير مشاعرك ثم لا تكون قصيدتك صادقة فنياً؛ وسبب ذلك أن الصدق الفني الذي يرفع القصيدة شيء لا صلة له بصدق الشاعر في وصف إحساسه، وإنما الصدق الفني أن تعبر القصيدة عن معاني الحياة الكبرى في خطوطها العريضة، ومثل ذلك لا

يستطيعه إلا شاعر ناضج؛ لأن الشاعر الناشئ قد يكون فج المشاعر بحيث يتعارض إحساسه مع الدلالة العميقة للحياة والكون، أضف إلى ذلك أنك قد تكون أحياناً فرحاً فتجلس لتصف شعورك بالشعر، حتى إذا فرغت وجدت بين يديك قصيدة كثيبة الروح يقطر الدمع من كل كلمة فيها؛ وتعليل ذلك أنك وأنت فرح لا تخلو من أن تجد في قعر نفسك كتابة فكرية عاتمة تلح أن تعبر عنها، ففي أعماق النفس تعيش حالتنا النفسية جميعاً وتختلط تجارب الفرح والحزن والغضب والرضى اختلاطاً يجعل تعبيرنا جميعاً صدقاً خالصاً لا ريب فيه.

ثم نتناول دراستك التي تنتهي بها لمستقبل الشعرى، وأول بند ينبغي لك أن تدرجه فيها هو دراسة العروض العربى ، فإذا ما أحسست في نفسك علامات الموهبة الشعرية فبادر إلى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين فى علم الأوزان وأشرع فى دراستهما، وحذار من أن تصفى إلى ما يشاع فى عصرنا من أن الشاعر الملهم يولد عالماً بالأوزان فلا يحتاج إلى دراستها، فإن هذه فكرة مترجمة من الآداب الغربية وقد أسأت إلى شعرنا إسائة واضحة، ولو صحت لكان معناها أن سبعين بالمائة من شعرائنا اليوم غير موهوبين لأنهم جميعاً يرتكبون أخطاءاً عروضية غير هينة، والمضحك أن هؤلاء الذين يرتكبون القلط فى الوزن هم أحياناً الذين يفخرون بأنهم لم يدرسوا العروض.

وحقيقة الأمر فى هذا الموضوع أن الشاعر الموهوب يستطيع أن يضبط الأوزان بكثرة ما يقرأ من الشعر السليم، ولو دون أن يحفظ أسماء البحور وتفعيلاتها وتشكيلاتها، وإنما المحذور أن هذه القراءة ينبغي أن تبلغ من السعة والكثرة درجة قلما يطيقها شاعر معاصر، فضلاً عن أن فى عروضنا العربى أوزاناً معينة لا تجد لها استعمالاً إلا ما ندر فى زوايا الكتب، فمهما كان حظك من الاطلاع، بقى علمك بها لا يكفى لعرفتها وضبطها، ومن ثم فإن الطريق المختصر إلى ضبط الوزن أن تبدأ حياتك بدراسة بحوره لكى تفرغ منها وتتفرغ للإبداع الشعرى وستجد نفسك مقتدرًا على تصريف عظيم فى الأوزان والضروب والتشكيلات بما مرنت سمعك الشعرى وأرهفت ذاقتك، وستتاح لك- وأنت تتظم قصائدك الأولى- حرية كبيرة فى اختيار الوزن الملائم لها، والطريقة المثلى لدراسة العروض أن تجرب النظم- لمجرد التمرين- على مختلف البحور وتشكيلاتها وما يلحق بها من أوزان وأشكال مثل البوييت والبند وسواهما، وستجد فى تمارينك هذه لذةً شعرية لا يعرفها إلا من مارسها، وحذار من أن تصفى

إلى سخرية المعاصرين من فنون التشطير والتخميس والإجازة ونحوها، فإنها قادرة على أن تنمى قدرتك على استعمال الأوزان، وتنشط شاعريتك وتعينك على فهم أجواء القصائد التي تشطرها أو تخمسها، وأنا أنصح لك بأن تجرب هذه الفنون والأساليب والأشكال جميعاً خلال سنوات الصبا ومراحل الشعر الأولى، وذلك كله لغرض التمرين ولإنماء قدرتك على إخضاع تلك الفنون للأفكار الحديثة المعاصرة، ولعلك تدرك أن هذا الشعر المنظوم للتمرين لن يستحق النشر - إلا نادراً - فإذا كنت شاعراً موهوباً فستحفظ بتمريناتك الشعرية في دفتر للذكرى، ترجع إليه التماساً للمتعة والتذكار.

ولعلك تسأل: إذا كانت هذه الأوزان غير مستعملة في شعرنا المعاصر فما نفعها لي؟ ولماذا أنفق وقتي في التمرن عليها؟ والجواب أنك لا تدري لعل وزناً منها يمس وترّاً خصباً في نفسك فتستخرج منه - بعبقريّة فيك - شكلاً شعرياً جديداً يهز عصرنا ويشيع الضياء فيه؟ إن دراسة العروض الكامل ستصقل حاستك الشاعرة وتمنحك قدرة موسيقية لا تخيلها، وإن يستطيع إبداع الأساليب الجديدة في الوزن إلا من درس العروض دراسة جديّة، وما تراه من غلط ونشاز وركاكة في الشعر المعاصر، فهو يرجع إلى جهل أغلب شعرائنا بالأوزان وانخداعهم بفكرة «الشاعر الملهم» الذي يولد عالماً بالعروض فلا يحتاج إلى دراسة.

ولا أظنك - أيها الشاعر الناشئ - إلا سائلاً عن الشعر الحر وما تتخذه من موقف إزاءه، فاعلم أن هذا الشعر الجديد ليس إلا أسلوباً استحدثناه في رصف أجزاء عشرة من أوزاننا العربية، فهو يركز إلى التفعيلات العربية وإلى الشطر، وقواعد التدوير، والزحاف والعلل والضروب، وسواها مما تجد في عروضنا، ومن زعم لك أن هذا الشعر ليس موزوناً فهو لا يخلو أن يكون أحثلاثاً: إما مكابراً ينكر وجود الوزن وهو يدري أنه موجود، وإما جاهلاً بالعروض العربي، وإما واهماً لا يميز بين الشعر الحر الموزون والنثر المسمى خطأً بـ(قصيدة النثر)، وفي كل الحالات تستطيع أن تفهم هذا الزعم بمجرد أن تتناول قلماً وورقة وتقطع الشعر الحر إلى التفاعيل العربية الدارجة على طريقتنا المعروفة.

ومع ذلك فإن عليك أن تدرك أن الشعر الحر - على صورته العروضية الصافية التي ندعو إليها - يكاد يصيب نابراً في شعر الناشئين؛ لأن كثيراً منهم وقعوا في شرك قادمهم إليه جهلهم بالشعر العربي، وضعف مواهبهم، ونقص ثقافتهم، وهؤلاء مازالوا يحرمون عصرنا فرصة طيبة يتنوق فيها أسلوباً رائعاً فرعناه من أسلوب الشطرين

القديم، وقد أدى شعرهم الركيك المفعم باللفظ إلى استغراق الرأى العام الألبى فاتخذ منه موقف المعادى، وراح الجانبان يتبادلان الأسباب فكانت معركة فى غير معترك يوجه العتاب فيها إلى الطرفين.

ماذا إذن يكون موقفك من الشعر الحر، وأنت تقف على أول درجات الشعر متحمساً، مخلصاً، راغباً فى أن تجمع بين التجديد المعاصر وروح الوزن العربى؟ عليك أن تتذكر أولاً أن الشعر الحر- فى صورته المثلى- لا يهدف إلى القضاء على أسلوب الشطرين وإنما هو أسلوب مكمل له، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائماً لموضوعات عصرنا، ومن ثم فإن الاختصار عليه، وبذ الشطرين قد يحد من آفاق الشاعر المعاصر فلا يخدمه كما يرجو وإنما يسئ إليه.

واعلم ثانياً أن الشعر الحر ليس أسهل من شعر الشطرين كما يزعم أنصار القديم، وكما يتوهم أرياب الشعر الحر أنفسهم، وإنما هو فى حقيقته أصعب، ووجه صعوبته واضح، فإنت- فى شعر الشطرين- تملك للشطر طولاً ثابتاً لا يتغير فى القصيدة كلها، فيساعدك هذا الثبات وتكرار نموده شطراً على حفظ الوزن من الشطط والخرج، أما فى الشعر الحر فإن عليك أن تتوزع أطوال الأشطر بزيادة عدد التفعيلات وإنقاصها بشرط أن تلتفت التفتاً وأعباً إلى الضروب الحرة فلا تشوبه موسيقاها بتفعيلة ناشئة، وهذا المحذور لا يصادفك فى شعر الشطرين حيث ضرب القصيدة ثابت عن الانتباه له والتفكير فيه، وهكذا تجد نفسك - وأنت تنظم القصيدة الحرة- واقفاً أمام (الحرية) وجهاً لوجه، وكل حرية تتطوى على مخاطرة وعلى مسئولية حتى فى الشعر والعروض، ولسوف ينكشف لك تدريجياً أن من لم يكن قوى الجناح مقتدرًا، مبدعًا، لم يقدر على النجاة من مزالق هذه الحرية سواء أكان ذلك فى الشعر أم فى الحياة.

ولأنت بدليل من عالم الشعر على ماذهب إليه، الشعراء الذين كانوا قبل الشعر الحر ينظمون فلا يفلطون فى العروض، أصبحوا فى الشعر الحر ينظمون ويفلطون مثل نزار قبانى، وصلاح عبد الصبور، فإذا كان هؤلاء الشعراء ذوو الموهبة والثقافة قد تعثروا على طريق الحرية فكم ينبغي لك أن تتأنى وأنت تخوض غمرات هذا البحر؟ وإنما الشعر الحر ميدان الشاعر الناضج الكبير، فيحذر من أن تبدأ به حياتك الشعرية. إن المزالق تنتظرك فى ترويه، فأحرص على أن تمتلك ناصية أسلوب الشطرين امتلاكاً تاماً قبل أن تجازف بنظم قصيدة حرة واحدة.

أما فيما عدا هذا التحذير، فإن الشعر الحر سيساعدك على التعبير عن موضوعات العصر، ويمنحك الروح المعاصرة؛ وذلك لأن اختلاف أطوال الأَشْطُر بين مسترسل ومتوسط وقصير، يساعد على تلوين العبارات ومنحها الحياة، وليس يخفى عليك أن العبارة في شعر الشطرين لا بد أن تنتهي في آخر البيت، فهي على ذلك محددة الطول، في حين أن الشعر الحر قد حطم استقلال البيت تحطيماً تاماً وجعل الشطر يفرض إلى ما بعده وبذلك يمكن أن تمتد العبارة بمقدار ما يرغب الشاعر، وسوف يساعدك هذا على الاسترسال حين تشاء.

وقبل أن أترك الحديث عن موضوع الشعر الحر، أحب أن أنبهك إلى أنه، مهما كان شكل الوزن الذي تختاره لنفسك، فينبغي أن يكون تعبيرك حديثاً تبرز فيه الصور المعاصرة والموسيقى التي تلائم فكرنا وحياتنا، وتشد هذه الحاجة إذا ما اخترت شكل الشطرين الخليلي، لأن أكثر الشعر الذي ينظمه شعراء هذا اللون يطلع بتقليدية مملّة تنفر منها الروح المعاصرة، ولابد لك أن تعلم أن هذه «التقليدية» ليست نابعة من شكل الوزن -كما يتوهم الناشئون- لأن من الممكن أن تنظم قصيدة حرة ويكون محتواها تقليدياً جامداً، كما أن من الجائز أن تنظم قصيدة شطرين ثم تملأها بالموسيقى العصرية، والرموز الحديثة، والصور المثيرة للدهشة، والتقليدية على هذا حصيلة ثقافة الشاعر وموقفه من العصر وليست بالضرورة مرتبطة بشكل الوزن، وإنه لمن المؤسف أن أنصار الشطرين يسيئون إلى هذا اللون الخليلي الدارج، بما يطلعون به علينا في أبياتهم من عبارات عتيقة جامدة، وصور مستهلكة ميتة، بحيث لم يعد شعرهم يعبر عن روح العصر الذي نحيا فيه، وهؤلاء الشعراء يجهلون أنهم هم الذين يقتلون قصائد الشطرين ويشيعون جنازها ويفنونها، في حين نبقى نحن الذين ندعو إلى الشعر الحر أبرياء من دمها.

ومهما يكن من أمر، فإن عليك، أيها الشاعر اليافع، أن تعبر بلفة عصرك وتصدر عن شخصية حديثة معاصرة، وليس في هذا إنكار لعبقريّة القدماء، فإن أجدادنا إنما كانوا مبدعين لأنهم مثلوا الحياة الفكرية لعصرهم، ونحن اليوم نقرأ تراث قدامائنا ونحبه ولكننا لا نقلده وإنما ننفر أشد النفور من استعمال ما ورد فيه من استعارات وصور وأساليب لنحتضن رموزاً مشتقة من عصرنا، واستعارات مولودة في بيئتنا، نابعة من حضارتنا المعاصرة، وهذا ينبغي أن يكون قانون الشاعر الناشئ.

وتوصلنا هذه الملاحظة إلى الجانب الثانى من دراستك التى لا بد لك أن تتفُرح لها وهى معرفة اللغة العربية وقواعدها، وتلك دراسة لاتشكل هدفاً مباشراً وإنما هى أدائك ووسيلتك إلى التعبير، وأفضل ما تبدأ به أن تبادر إلى دراسة النحو دراسة تتيق عثرات القلم، ثم تتقدم إلى دراسة اللغة وأساليب صياغتها وقياسها مع شىء من اطلاع على أصول البلاغة، وسوف تواجه، وأنت فى هذه الدراسة إغراءً قوياً بأن تهملها، يأتيك هذا الإغراء من أعماق نفسك كلما لاحظت أن جانباً من الأساليب النحوية والبلاغية واللغوية قد مات فى عصرنا ولم يعد له استعمال، ويأتيك الإغراء نفسه من دائرة زملائك الشعراء اليافعين حولك، وحذار من أن تلتن لمثل هذا الصوت؛ لأن دراسة القديم العربى دراسة جديّة هى التى ستفجر فى نفسك القدرة على إبداع صيغ جديدة وأساليب عصرية تلائم النوق العربى الحديث، وما من مجددٍ أصيلٍ قط، إلا وقد درس القديم، بحيث ينبثق الجديد انبثاقاً عفويّاً فلا يفقد الصلة بالتراث العربى، ولا يقصر عن التعبير عن روح القارئ المعاصر.

ولسوف تدرك وشيكاً أن صلتك باللغة العربية، كلما اتسعت وعمقت، أضفت على شعرك أبعاداً رائعة من الخصوبة والابتكار والحرارة، حتى ترتفع قصائدك إلى أعلى نرى الجمال الفنى والتعبيرى، وإنما الشعر الحق سكرةٌ لغويةٌ تتحول فيها اللغة إلى أضواء وموسيقى وظلال، فترتبط كل لفظة بما حولها ارتباطاً خفياً وكأنها تصبح كائناً مملوئاً بالحياة والخضرة، وكثيراً ما يجد الشاعر الموهوب فى قصيدته صيغاً وألفاظاً جديدة مبتكرة ما كان يخطر له يوماً أن يستعملها، وإنما ولدت فى نفسه فى لحظات الفورة الشعرية والزخم الإبداعى، ومن ثم فإن نخيرتك من الألفاظ واللغة وقواعدها تصبح عظمة القيمة والتأثير؛ لأنك وأنت فى حماسة الحالة الشعرية لاتكاد تفكر وإنما تستسلم إلى هذه النشوة التى تنفع الكلمات إلى وعيك دفعاً وكأن قوة خفية تملئ عليك، فإذا كانت حصيلتك من اللغة ضعيفة ركيكة، لم يرتفع إلى وعيك إلا ما هو ضعيف ركيك، ومن ثم تأتى حاجتك العظيمة إلى أن تمتلك ناصية اللغة منذ بداية حياتك الشعرية، لكى يكبر قاموسك الفنى مع شاعريتك، وينمو عاماً بعد عام، ويفرّش لك طريق القوافى وروداً وأقواس قزح.

ولابد لك كذلك من أن تدرك إدراكاً واعياً أن اللفظة التى تستعملها فى قصيدتك يجب أن تكون ذات جنور نفسية عميقة، وأن ترتبط بما حولها من كلمات بموسيقاها وجرسها، وأن تكون ذات إشعاع، وأن توحى، وترمز، وتبوح بأكثر مما يعطيه ظاهر

اللفظ؛ ذلك لأن الشعر هو التعبير، والتعبير سياحة في عالم الفكر المعقد المتشابك المذهل، وليس مجرد صف للألفاظ.

بعد ذلك نصل إلى دراستك الكبرى: دراسة الشعر والأدب وأول ما ستصادفه مما يحيرك أنك ستجد حولك تيارين اثنين يصطرعان: أحدهما يدعو إلى الاقتصار على قراءة الشعر العربي نوناً التفات إلى سواء، والآخر يقف في أقصى الطرف المقابل منادياً بنبذ القديم العربي والاستقاء من منابع الشعر الغربي، فاعلم أيها الشاعر الناشئ، أن كلا هذين الجانبين مخطئ في دعوته، وإنما عليك أن تفتح قلبك وروحك للقراطين معاً: شعرك العربي يربطك بكيانك الروحي، وموضع عواطفك، ومنبع موهبتك، والشعر الأجنبي يفتح لك نوافذ سحرية من المعاني والمذاهب والأساليب فضلاً عما يساعدك عليه من اتخاذ موقف عربي من هذه الحضارة الأجنبية التي وفدت إلينا وجرفت حياتنا كلها.

ولنفحص الموقفين بشيء من التفصيل، أما اقتصرارك على قراءة الشعر العربي، فإنه لن يكفيك زاداً شعرياً معاصراً؛ لأن هذا الشعر يصور حياة تختلف في تفاصيلها ومظهرها عن حياتنا اليوم، وإن لم تختلف في روحها وجوهرها، ثم إنه مكتوب بلغة تختلف إلى حد ما عن لغتنا المعاصرة، وإن كانت هي عريبتنا نفسها، وذلك التطور الطبيعي في اللغات الحية جميعاً، ومن ثم فإن هذا التراث العظيم الذي تحدر إلينا من الآباء والأجداد، لا يكفي وحده لإلهام شاعر عربي يستجيب لحياة هذا العصر وإنما لابد لك، يا شاعر العصر، من أن تقرأ شيئاً من تراث الغرب الشعري، وتراث الأمم الشرقية المجاورة لنا لتفتح لك عوالم جديدة، وتملك القدرة على نظرة حديثة إلى الحياة والشعر.

ومن حقل، وأنت عربي، أن تشعر بأنك تأخذ بنفسك عندما تترك هذه الحقيقة الموجعة، وسوف تسأل في حرقه: لماذا لا يكفي شعرنا العربي لخلق شاعر معاصر، في حين يستطيع الإنكليزي مثلاً أن يقتصر على قراءة شعر أجداده ثم يكون شاعراً عصرياً عظيماً؟ أترانا متخلفين أدبياً عن الغربيين؟ وحذار يا شاعر من أن تترك هذا السؤال يذلل روحك، وإنما عليك أن تجابهه وتعطيه جوابه، إن ذلك ليس نقصاً في أدابنا، ولا تنقوفاً من الغربيين علينا، وإنما سببه البسيط أن الغربي يملك تاريخاً حديثاً مجيداً، في حين كانت قروننا الستة الماضية في هذا الوطن العربي قرون كوارث ومحن ونكبات، لقد انشغلنا بما نحن فيه عن إبداع الجديد ومسيرة الحضارة، وانعزلنا عما حولنا حتى هبط الشعر العربي إلى ما تعرف من صنعة الفترة المظلمة وركاكة أدبها

وضعف شعرها، أما الغرب فقد كان إذ ذاك يجابه ضياء العصور الحديثة، وتبدع فيه العصور والمواهب علماً وفتناً وحضارة، وبذلك أتاحت للشاعر هناك فرصة ينمو فيها مع العصر قرناً قرناً، فيبدع المئات من الدواوين وتتطور الأفكار والصور والأساليب والموضوعات في شعره، وتتسع دائرة ثقافته وتكبر قدرته التعبيرية، ومن ثم فإنه قد وصل إلى عصرنا يحمل في ذهنه ونفسه هذا التراث الخصب يغرف منه ويبدع الجديد المعاصر.

أما الشاعر العربي فقد خرج من دياجير الفترة المظلمة فإذا أمامه حضارة وهاجة عجيبة جاءت مفاجئة من الغرب فأذهلته بأصواتها وعوالمها فهو لا يجد في ماضيه ما يعينه على التعبير عنها، ومن ثم فإن صورها وتهاويلها ما زالت لاتجد لديه التعبير الذي يفنيها حقها، وعلى ذلك فإن من المفيد له أن يطلع على شعر الفرد الغربي الذي عاصر هذه الحضارة منذ عدة قرون؛ ليتعلم منه بعض الدروس، وبخاصة في حقل الجمع بين الفكر المعقد الحديث وروح الشعر، ولكن حذار، أيها الشاعر العربي، من أن تنقل في شعرك مذهب الغربيين وأساليبهم اللغوية ومواقفهم العاطفية، فإن ذلك لن يكون منك إلا تقليداً، ومن أجل هذا سألناك أن تدرس التراث العربي دراسة عميقة، فإن تلك الدراسة هي التي ستحميك من تقليد الغرب، وتعلمك كيف تنتفع بأدابه انتفاع السادة لا العبيد.

وأما الدعوة إلى الاختصار على قراءة الشعر الغربي، وإهمال الشعر العربي، فهي أشد ضللاً من الدعوة الأولى؛ لأن الشاعر العربي يحتاج بداهة إلى أن يقرأ شعر العرب، وإلا لم يعد شاعراً عربياً وأنبت إنتاجه، وانقطعت صلته بأرضنا وتاريخنا وضاعت، من ثم، شخصيته، وكم في آدابنا من الروعة والجمال والعمق لو نظرنا، وكم فيه من كنوز خفية دنيئة يستطيع الشاعر الموهوب أن يبعثها فيبهر بها العصر.

ومهما يكن ما تختاره لقراءتك، فاقرأه قراءة المتعمق الجاد، وتوسع في دراسته وفهمه، والخطأ الجيدة في الدراسة الأدبية أن تحرص على أن يكون لك اطلاع عام واسع على شعر الكثير من الشعراء وسيرهم، على أن تختار مجموعة صغيرة من البارزين تقرغ لدراساتهم دراسة خاصة مفصلة نبذل لها الوقت والجهد فترة طويلة، وستمنحك هذه الدراسة الخاصة قدرة على الإبداع الشعري، والفهم، والاستقراء تشمل حتى الشعراء الذين لم تدرسهم دراسة تركيز، فإذا قصائدكم تشع معاني رائعة في نفسك وسير حياتهم تمنحك آراءً باهرة يؤخذ بها معاصروك.



واحذر، أيها الشاعر الناشئ، كل الحذر أن تصنع صنع كثير من زملائك اليافعين اليوم: فتحفظ الأعلام المشهورة، وعناوين بعض كتبهم التي لا تقههما، ثم تملأ حديثك بما حفظت، وكأنك عالمٌ كبير مختص.

إن هذا المسلك سيقودنا حتماً إلى ما انتقاد إليه أغلب هؤلاء اليافعين وهو تقليد الغرب، ذلك أن الشاعر الذي يفهم الشعر الغربي فهماً حقاً، يصل إلى مستوى من الاستقلال يجعله يُبدع إبداع الشاعر الغربي دون أن يقلّده، وأما التقليد، فهو دائماً الدائرة الضيقة التي يدور فيها من لا يفهم، فهو يتناول المظاهر البارزة في الشعر المقلد فينقلها بنصها، وذلك مقضوح يلمسه كل مطلع على الأصل الذي نقل عنه الشاعر.

\* \* \*

ثم نتقدم، أيها الشاعر الناشئ، إلى إحصاء مظاهر التقليد التي تفشت في شعر اليافعين، لكي تدركها وتتجنب الزلل إليها، وهذا التقليد في نظرنا أخطر ماوية يسير إليها الشعر؛ لأنه يشل ملكة الإبداع لدى الشاعر العربي ويحيله إلى مجرد صدى خافت، فلا هو أبدع شعراً غريباً عظيماً، ولا هو ارتفع إلى مستوى شعرنا المحلي.

وسوف تميز من هؤلاء المقلدين صنفين اثنين: الصنف الأول- صنف الذين يقرأون الشعر الغربي بلغاته الأصلية فيتبنون مواقف شعرائه وأساليبهم وصورهم وأراهم، وينقلونها نقلاً لا شخصية فيه، وهؤلاء قلة، وهم المفسدون الكبار لروح الشعر وعليهم يقع اللوم في تضليل اليافعين الأبرياء، والصنف الثاني- وهم الأغلبية وهؤلاء لا يحسنون لغة أجنبية إلى درجة تمكنهم من قراءة آدابها وإنما يقرأون المترجمات المستعجلة الركيكة التي تملأ أسواقنا، وقد لا يقرأون حتى المترجمات وإنما يستعوضون عنها بالملخصات والآراء الجاهزة العامة حول الشعر الغربي، ثم يقرأون شعر الصنف الأول بما فيه من تقليد ومظاهر أجنبية زائفة فيضطربون إلى مماشاة «السوق» ويصطنعون ما هو بارز من جوانب التقليد حتى يصبح على أيديهم تياراً عاماً.

وخير وسيلة تميز بها صور هذا التقليد أن تراقب ما تنتشره مجلات الشعر الجديد ستة أشهر، ثم تصنف ما فيه من أساليب ومظاهر، وسوف يدهشك ما في أكثر هذا الشعر من عناوين متشابهة، وموضوعات، وأساليب فكأن الواحد منهم يكرر عيوب الآخرين حرفياً، إلى درجة أن الغلط العروضي الذي يقع فيه شاعر ناشئ يصبح بحكم

التقليد، قانوناً يحتذى وينفذ في شعر الذين ينشرون بعده، وهذا ينتهي الهوان الذي يصير إليه جيل من الشعراء في أية أمة.

لهذا يكون عليك، أيها الشاعر الناشئ أن تكون جريئاً في مواجهة الحقائق حول نفسك، فتقرر منذ البدء أن تختار أحد اثنين: إما أن تكون شاعراً من شعراء الدرجة الأولى، وإما أن تكف عن قرض الشعر وتسلم قيثارك للصمت، ذلك أن المجال يفسر بمئات من شعراء الدرجة الثالثة والرابعة والخامسة، في حين يبقى الشعراء الأصليون قلة معدودة في الوطن العربي كله، وعلامة شاعر الدرجات الواطئة، أن شعره يعكس التيارات العامة الشائعة في الجو الأدبي، المتداولة في سوق القصائد، وأنه لا يستطيع أن يطلع بإبداع جديد يبهر العصر، ولا أن يخلق نماذج مبتكرة أصيلة، تنبض بالحياة، والواقع أن كل صورة شعرية متميزة يأتى بها الشاعر الأصل الموهوب، فتتال الأعجاب، سرعان ما يتلفها شعراء الدرجات الواطئة، ويحولونها إلى تيارات عامة تقليدية، غير أن الشعرية الملهمة الباهرة، مهما قلدها المقلدون، تبقى مبدعة موهوبة أصيلة تميزها الجماعات كلها في النواثر كلها، كما تتألق في كل عصر.

وأبرز تيار شاع في شعر اليافعين هو تقليد الغربيين في موقفهم من الخلق والقيم الروحية، ذلك أن الأديب الغربي المعاصر يجنح، على العموم، إلى السخرية من قواعد الأخلاق، والاستهانة بالقيم والمثل التي تعارفت عليها المجتمعات، لا بل إن الاتجاه هناك أن يعتمد الأديب باسم الواقعية والحرية الفكرية—وصف أخط المواقف الحيوانية وصور الرذيلة، وقد شاع التبذل شيوعاً مزيئاً في أدب الغرب وذلك بسبب من ظروف خاصة تحيط بالمجتمعات هناك، وهي ظروف لا يعيننا استقصاؤها هنا، وإنما يهمننا منها أنها تختلف كل الاختلاف عن ظروفنا في الوطن العربي، ومعنى ذلك أن تبذل الأديب الغربي المعاصر نتيجة مباشرة لتاريخه وبيئته ودينه ونفسيته، فكان الجو هناك هو الذي ينتج هذه الثمرة المرة المموجة.

ولسوف تلاحظ، أيها الشاعر الناشئ، أن هذا الاتجاه قد شاع في شعر زملائك من الشعراء شيوعاً يؤلم كل إنسان مخلص، فإن اليافعين من الشعراء والأدباء يصفون اليوم في إنتاجهم عالماً عربياً مويوياً تتحكم فيه الأهواء الجنسية بأحط معانيها، ويستهبين شبابها بكل قيمة خلقية كما ترى في الأبيات الآتية التي اقتطفها من قصيدة عنوانها «صلاة إلى سرير»:-

كم عفافٍ ذبحتهُ أنتَ تدرى      وفناةٍ سرقتها من ذوبها  
 كم خصورٍ لهوتُ فيها وردفٍ      من جحيمي غداً قديداً كريبها  
 كم نبيذٍ عصرتهُ من شفاهِ      وعطورٍ تلعثمتُ تحميمها  
 كم نهودٍ ورديةِ العمرِ شاختُ      ييس الدفءِ والتطلعِ فيها  
 ألف عذراءٍ غادرتك حظاماً      وهى حبلى تُريق ماءً أيها

إلى أن يقول:

كم خطايا زرعنها، أنتَ أدرى،      كم عروضي متكتها تحميمها

أتري، أيها الشاعر، هذا الكلام الرخيص الذي ينبو عنه النوق وتنباه المروعة وأبسط معاني الإنسانية؟ وانظر إلى أية هدة من الدناعة والضعة انحدر الشاعر العربي الجديد؟ وأشد ما يؤلم الناقد المطلع أن ناظم هذا الشعر المبتذل، مثل بعض زملائه، يملك قدرة مقبولة على تلوين التعبير، وقد تكون موهبته أصيلة ورؤيته قوية، فلو ارتقى بشعره إلى آفاق الخيال، ودرى الروح الإنسانية بدلاً من الانحدار إلى الهاوية، لربما كان لنا منه شاعر مبدع.

وتذكّر، أيها الشاعر الناشئ، أن هبوط شعرك إلى مستوى الغريزة الحيوانية، يحدّ آفاقك الشعرية ويقتل روحك، وإنما وجد الإنسان في هذا الكون ليعيش ملء عقله العظيم وروحه الطموح الذي يتطلع إلى الأعالي حتى يبلغ مرتبة إدراك الله، وأنت ولا شك تدرى أن الحضارة الحديثة ومخترعاتها العظيمة لم يُبدعها أولئك الذين يتمرغون في حماة الجسد ويعيشون في حدود الحواس، وإنما صنعها الذين آمنوا بالمثل العليا وأدركوا قيمة العقل الإنساني، وارتقوا بأرواحهم إلى مستوى العمل والتضحية والجهاد، وهؤلاء الكبار المبدعون يدركون أن غريزة الجنس وسيلة لحفظ النوع، وسلم ترقى عليه الإنسانية إلى معاني الأمومة الخيرة الجميلة، والأبوة الحنون الكريمة، والحنان، ورعاية الغريب، وحب الحياة، وإبراز الله ونحو ذلك من المعاني السامية التي ترتفع بالإنسان إلى ما خلق من مستويات رفيعة، وإنما وظيفتك يا شاعر أن تدعو إلى حب الجمال في صوره العالمية جميعاً، وأن ترقى بالغريزة إلى حيث تنشأ عنها العاطفة الطاهرة التي تهذب الحياة وتسهل المشاعر وترهف الملكات وتلهم العقل العظيم.

ومما أخذهُ شعراؤنا الياقعون عن أدب الغرب، اتجاههم إلى وصف القبيح والمنفّر والمقيت في شعرهم، حتى تكاد الشناعة تصبح مذهباً ينادون به، مثال ذلك قول نزار قباني:

مكشوفة السبدن المفسّخ دهنه      ببخار جسمك قد أثرت تقزّزى  
يا مضغة الأصل النجيس وأنت من      عفن للخادع يا لماضيك الخزى  
ولأنت ممن لذات أمّك ليلة      هوجاء مجرمة فلا تتمرزّى

ولعلك تلاحظ أن الشاعر لا يحاول أن ينفرك من هذه المرأة التي يصورها وإنما يهدف إلى وصف «الشنيع» لا أكثر، لا بل إنه يبدو وكأنه يتلذذ بالألفاظ الكريهة تلذذ من يبدع شيئاً متميزاً، وسوف تجد في نفسك الشاعرة نفوراً بديهاً من مثل هذا النغم في الشعر، ولكن أصوات القبح الشائعة حولك ستحول أن تسكت هذا الصوت الفطري في نفسك تحت غطاء من الفلسفة الزائفة، فحذار من أن تتخدع، إن صوت أعماقك هو الصوت الحق الذي لا ينبغي أن يعلو عليه شيء، وإذا وجدت زملاك يقلدون هذا الاتجاه في شعرهم فاثبت في وجوههم، ولو اجتمعوا عليك، وقرر أن تكون المتبوع لا التابع، إن الجمال لا بد أن ينتصر على القبح، والأصالة منتحية لا محالة إلى العلو فوق التقليد، ولو كان الجميل واحداً حوله من القبيح ألوف.

ومما ستصادفه في هذا الشعر الجديد نبرة من التشاؤم المستورد، فإن الشاعر الناشئ يقلد التيار العام في أدب الغرب فيزعم أنه شريد منبوذ يعاديه المجتمع ويكرهه الناس، وأن الحياة عبث فارغ، والسعادة خيال، وأن المحبة كذبة، والروابط العائلية سخيّة، والمقدسات ادعاء باطل، وأن الإنسان يعيش وحيداً شقيّاً لا هدف له ولا روابط ولا مثل، فالموت والحياة لديه سريان، وسوف يثلك، أيها الشاعر، أن تجد زملاك من الشعراء لا يتورع الواحد منهم عن وصف أبويه بأقذع الأوصاف وإهاتهما هيأتاً وكان ذلك عمل بطولى، وهذا الموقف المنزول وأمثاله ماثولة في أغلب شعر هؤلاء وقصصهم وكأنهم يحسبون علامة التجديد والحرية، فانظر يا شاعر كيف أرادوا أن يتحروا مما زعموه الأدب التقليدي (يقصدون أدبنا العربي القديم) فلم يزيّدوا على الوقوع في تقليد الجانب الهزيل من أدب الغرب، ومهما يكن من أمر هذه الأفكار السود فإن شاعرنا يكاد يكون قد ترجمها أو نسخها نسخاً من إنتاج عشرات من مشاهير الغربيين المعاصرين مثل جيمس جويس، ويوجين أونيل، وسارتر، وكامو، وموراquia، ومالرو

وسواهم، ولا أدري، وإن تدرى يا شاعر كيف لا يلاحظ هؤلاء الشعراء أن هذا الموقف من الحياة والأسرة والمثل لا يخدمنا، وإنما يخدم أعدائنا بما ينفث من سموم السليبيات فى نفوس الشباب، وإذا اعتنق شبابنا هذه الآراء فمن منهم الذى سيزحف إلى فلسطين؟

وأخر المواقف المصطنعة التى نقلها اليفاعون عن الغرب مما سأحدثك عنه، هو تكلف الغموض، والتماس الإغراب، واتخاذ هيئة الفكر العميق الذى يحتاج شعره إلى أن يشرح لكى يفهمه القارئ، وخير دليل على أن هذا الإيهام مصطنع متكلف، هو أنه شاع فى الشعر فجأة، نون أن ينبع من أعماق نفس الشاعر، أو تمليه عليه لفتات طبعه، وميوله الفطرية، فما كاد شاعرنا الناشئ يعلم أن الغموض مستحب فى مذاهب الغربيين (مثل الرمزية والتكيبية والسريالية ومذهب اللامعقول) حتى أسرع يتبناه وراح يستعمل فى شرح ما لا معنى له فى شعره، حفنة من الألفاظ تختلط فيها آراء مدارس علم النفس بأحكام مشاهير الأدباء الغامضين فى الأدب الأوروبى المعاصر وما قبله، فإذا قلت لهم إنك لاتفهم من هذا الشعر شيئاً قالوا لك إنه شعر عميق فلايطمح أحد إلى فهمه، إلا الراسخون فى العلم، وحذار يا شاعر من أن تصدق هذه الخرافة، إن النفس الإنسانية عميقة الأغوار حقاً، ولكن واجب الشاعر أن ينير هذه الأغوار ويعرض جوانبها عرضاً له معنى، أو لنقل إن الشعر يخلق المعنى حتى فيما يلوح للعين العابرة أنه بلا معنى، والشاعر العظيم هو الذى يفك عقد المجهم، ويعين القارئ على تحسس المعانى الخفية والدلالات التى تختفى وراء المظاهر الغامضة فى الحياة والطبيعة.

وبعد فإن القانون فى الشعر الجيد أن يكون الإيهام فيه ظاهرياً وحسب، فإذا تأمله الناقد والقارئ المتنوق، وجده واضحاً بما له من دلالة إنسانية عامة، وإنما أخطأ هؤلاء الشعراء فهم مذهب الغموض، على عاداتهم، بسبب من أنهم مطلعون على الأدب العربى اطلاعاً عابراً نونما دراسة جدية له، وذلك تحول الإيهام الجميل الذى هو سر الشعر وأصل فنتنته، إلى تعقيد مصطنع سببه ضعف الموضوع، وفوضى الصور، وركاكة الروابط، وقلة المحصول اللغوى، وليتهم يثلقون دروساً فى بلاغة الإيهام من شعرائنا العرب القدامى من أمثال المعرى وابن الفارض والسهورردى. وإذا أصروا على الاستقاء من الغربيين، فما لهم لايتعلمون الإيهام الرائع من مسرحيات لويجى بيرانديللو، وقصص مارسيل بروست مثلاً حيث الغموض الجميل فى التفاصيل العابرة،

دون الهيكل العام، وحيث يبدو التعقيد وكأنه منقول من الحياة الكبيرة ليكون درساً للفكر الإنساني، وإشارة إلى المجهول والخفى والعميق الذى يبهر الخيال ويفتن الذهن؟

هذه، يا شاعر، هى الملامح البارزة فى الشعر المنسوخ عن الغرب، اقتصرنا عليها لكثرة نماذجها، وتركنا الملامح الأقل ظهوراً وشيوعاً لضيق المجال، وآخر ما نحب أن نقوله، إن شخصيتك المستقلة بما وراها من تراثها، هى أثنى ما تملكه فلا تتبذلها بتقليد الشاعر الغربى، إنما نريد أن تقرأ الشعر العظيم فتعجب به، لا أن تنهار أمامه فى مذلة المقلد، إن الإعجاب والتقويم المستقل هو خلق الأحرار وأما التقليد فهو صفة العبيد، ولعلك لا تنسى أن الأحرار هم الذين يبدعون، أما العبيد فلا إبداع لهم، لأن الفن والحضارة يرتبطان بالحرية فى كل زمان ومكان.

\* \* \*

وقبل أن أختتم رسالتى إليك، أيها الشاعر الناشئ، أحب أن أقدم إليك تحذيراً يحميك من خطأ جسيم يقع فيه كثير من اليافعين، ثم أنهى مقالى بأهم توجيه أمنحك إياه على الإطلاق.

أما التحذير فلأنى ألخصه فى أن عليك أن تقاوم إحساساً غالباً يلزم اليافعين ويضلهم، وقوام هذا الإحساس ميلهم إلى اعتبار اللون الشعرى الذى يمارسون نظمهم، هو اللون الوحيد الذى يستحق الإعجاب فى عالم الشعر، فلايستطيعون -نتيجة لذلك- أن يتنوقوا أية قصيدة مخالفة لطريقتهم وخطهم، ويزيدون فيندفعون ويحكمون على هذه القصيدة بالتفاهة، أو الابتذال أو التقليدية، أو الجمود أو التكلف، وينشأ هذا الموقف غالباً من ضيق أفق اليافعين ونقص ثقافتهم وتطرفهم فى الحماسة لاتجاههم الذاتى، وهى خصلة تطلق الأبعاد أمام حاسة التنوق لدى الشاعر اليافع، فلا يعود قادراً على تنوق شعر غيره من الشعراء، وإنما يبانر فيحكم عليه بأنه كله شعر ساقط لاقيمة له.

وكثيراً ما يحكم اليافع على شعراء الجيل السابق له بأنهم كلهم تافهون، وأن شعرهم بأجمعه قبيح منفر لا جمال فيه ولا أصالة له، مع أن بينهم شعراء كباراً اعترف لهم العصر بالإبداع وما زال آلاف من القراء يضعونهم فى النروة بين الشعراء، وأحياناً يصدر اليافع مثل هذه الأحكام المتطرفة على الشعراء الذين تتلمذ عليهم فى أول حياته الشعرية ناسياً أنهم كانوا وسيلته الأولى إلى التجديد، ولو أن اليافع صبر على نفسه، وأعطى نوقه وحسه الجمالى عشر سنين من النضج والتكامل، لوجد أنه

أصبح قادراً على تذوق عناصر الجمال والأصالة في شعر الشاعر الذي أسقطه من مملكة الشعر في أول حياته، وسرعان ما يندم الشاعر على مواقفه القاصرة الباردة من الشعراء الآخرين مدركاً أنه كان ضيق الأفق، مطلق الأكمام في وجه العطور التي تنبعث من الورد الأخرى، والواقع أن كثيراً من المعارك الأدبية التي تدور في الصحف بين شعراء الجيل السابق وشعراء الجيل الطالع ترجع إلى ضيق أفق الناشئين والبالغين، مع أن بينهم شعراء موهوبين.

أقول لك هذا، أيها الشاعر الناشئ، دون أن أكتسبك أن جماعة من شعراء الأجيال الأسبق هم الضيق الأفق أحياناً، لأنهم يرفضون الشعر الجديد، وينكرون عليه الجمال والإبداع، وهذا لأنهم جمدوا على نوع الشعر الذي ينظمه جيلهم، فلا قدرة لهم على تقبل الأكمام الشابة المتفتحة، وتذوق شذاها وألوانها، ومهما يكن من أمر، فلا بد لك، أيها الشاعر الشاب، أن تعتزم منذ البداية أن تدرك الحقيقة النهائية الكبرى، وهي أن الشعر يتطور من جيل إلى جيل، وتختلف موسيقاه وصوره ورموزه، فلا يمحو الجيل اللاحق أمجاد الجيل السابق، ويحتفظ التاريخ الأدبي بالبارز والموهوب والأصيل من كلا الجيلين، لا يطفئ هذا شعلة ذاك، وفي صفحات الزمن مكان للجميع ما دام الإبداع هو التيار الذي يسرى في شعر الشعراء المتتاليين البارزين كلهم، وما دامت الأصالة هي التي تلون ذلك الشعر وتغعمه بالزخم والحرارة والحياة.

ثم نصل إلى التوجيه الذي وعدتك به وهو آخر فقرة في مقالتي وقد يكون أهم فقرة فيه على الإطلاق.

أحب لك، أيها الشاعر الناشئ، أن تدرك إدراكاً واعياً أن أكمل الشعر وأجمله وأروع هو الذي يعطينا رؤية كاملة للحياة والوجود، فلا يكفي أن تكون قصائد الشاعر جميلة، فيها الصور والموسيقى والإيحاء والرمز، وإنما يجب، فوق ذلك، أن ترفعنا إلى مستويات روحية عالية، وأن ترتقى بنا إلى إدراك الحقائق الكبرى في الوجود، وأبرزها إدراك الله الذي ينبض وراء كل ذرة في الخليقة، والشاعر من أقدر الناس على إدراك جماله ولطف جوهره وقدرته غير المحدودة، وإنما يمتلك الشاعر هذه القدرة لأنه إنسان موهوب حساس سريع الالتقاط، والواقع أنه ما يكاد يصل إلى هذا الإدراك حتى تنفتح له آفاق الرؤية الواسعة، فيرى لا نهائية الخليقة، وجمال النجوم، وروعة البحار، وأسرار الطبيعة، ويتذوق الموسيقى والجمال والأدبية، ويتحسس معجزة الله الكبرى التي هي «الإنسان» بعقله العظيم ونفسه الشاسعة العجيبة، وهذا الإدراك هو وحده الذي يوسع

أفاق الشاعر، ويجعل لشعره سطوةً سحريةً على نفوسنا، وحين يعرف الشاعر الله  
ولمسته المبدعة على كل شيء، تزداد لفته اكتنازاً وإيحاءً وتتألق وتتسع وتترامى، ويبلغ  
شعره نروة أبعاده.

وفي انتظار الغد الذى سيلمع فيه اسمك وشعرك، أيها الشاعر الناشئ، أبعث  
إليك بتحية الشعر والجمال.



## الفصل الثانى

### الإبرة والقصيدة

نبيل: لست أدرى كيف يمكن أن تبقى هذه الإبرة على مكتبك منذ ظهر أمس حتى اليوم، دون أن تعيدها إلى مكانها.

هدى: لقد خلطت بها كم قميصك ونسيتها على المكتب.

نبيل: هذا هو العذر الأزلئ: النسيان. لماذا لا يخطر لك مطلقاً أن النسيان ليس عذراً؟

هدى: إنه عذر أيها العزيز لمجرد أنه شيء مفروض على فرضاً ولا يد لى فيه. ثم إننى لا أتعده ولا أقصده، وإنما يطاردنى هو.

نبيل: أعرف أنك لا تقصدينه، ولكنه مع ذلك ليس عذراً.

هدى: وكيف ذلك؟ أوضح ما تقول.

نبيل: إن النسيان نقيصة فى الإنسان، وكل نقيصة لا يصح أن تقدم على أنها عذر.

هدى: إنها نقيصة حقاً، ولكنى أحاول جاهدة أن أتخلص منها دون أن أفعل، إن النسيان يحكمنى ويتحكم فى ذهنى ويمحو ما أنويه محواً فى بعض الأحيان، ومن ثم فهو قدر ولا خلاص من القدر.

نبيل: هو نقيصة وليس قدراً، لأن النقيصة يكون للإنسان مهرب منها، أما القدر فهو حكم نافذ ولا خلاص منه.

هدى: أنا إذن، فى رأيك، قادرة على الفرار من نسيانى؟ وفى ذاكرتى أمل؟

نبيل: وهل يحتاج هذا إلى برهان؟ انظرى مثلاً، عندما خطرت لك فكرة القصيدة التى نظمتها فى الأيام الثلاثة الماضية فهل نسيتها؟ لقد استيقظت فى الثالثة صباحاً فوجدتك فى المكتبة تكتبين منهمة، وعندما أتيتك وقلت لك إن السهر يتعبك قلت لى: (ماذا أفعل؟ حاولت النوم فانبعثت فى ذهنى أشطر رائعة لم أحتمل أن أتركها تتبدد، لأننى إذا تركتها ولم أسجلها فلسوف أنساها فى الصباح ) هذا ماقلت، قولى لى إذن لماذا لم تنسى قصيدتك وأنت تحاولين النوم؟

هدى: سرّ ذلك أن القصيدة تفرض نفسها على كالنسيان تماماً.

نبيل: أتجعلن الشعر نقيصة مفروضة؟

هدى: لعلها نقيصة؟ ذلك أنها حينما تتبعث فى كيانى تؤذيني، إن لم أكتبها فوراً. إنها تخدشنى، وتجرحنى، وتعذبنى، وإذا لم أخضع لحكمها وأقذف بها إلى الورق فإنها تسبب لى الذهول بين الناس، يحدثوننى فلا أصغى، ويسألوننى فأشرد. هذا هو الشعر أفليس هذا نقصاً؟ ومع ذلك فهو نقص محبوب لا أحاول الهرب منه، إنما ألتمس الوقوع فيه، خلافاً للتسيان الذى يسبب لى الحرج وأبغضه وأتهرب منه.

نبيل: ولكن... دعينا نعد إلى إبرتك هذه المهمة على مكتبك منذ يومين. هذه الإبرة، ألا تضايقك كما يضايقك كبت القصيدة؟ إنها تضايقنى أنا، وكلما رأيتها فى غير مكانها شعرت أن الوجود غير مريح، وأنا أراها كلما دخلت المكتبة وكلما خرجت منها، فكيف تنسينها أنت؟

هدى: إن القصيدة المكتوبة تخزننى وخزاً موجعا يجعلنى مضطرة إلى تذكرها، أما الإبرة فلا وخز لها، ولذلك أنساها.

نبيل: «ضاحكا» - ساعدنى الله عليك! من لى بأن يسمعك أى أحد غيرى وأنت تقولين هذا: إن الإبرة لاوخز لها، فى حين يكون وخز القصيدة موجعا.

هدى: يا عزيزى، إن للإبرة وخزاً حين تغرز فى نراعى، وهذه الإبرة الملقاة على مكتبى لا تخز لأن خشب مكتبى غير حساس.  
نبيل: إنها تخز نراعى أنا.

هدى: رائع! الإبرة تخز نراعى أنت، وقصيدتى تداويك وتمتعك وتمتشك. أما أنا فإن القصيدة مغروسة فى نراعى وروحى، وفوقها تتغرز إبر هذا اللوم الذى تخزننى أنت به بسبب نسيانى، ولا أنس لى ولا متعة.

نبيل: يا مكارة، والشعر ألا يسعدك وينعشك؟ إنى أعلم أنك تجلسين ساعات متواصلة كما جلست أمس، ترفضين حتى أن تأكلى، لأنك تسجلين أشطرا من الشعر تنتال على نهك جاهزة هى وقاقيها، وهذه كما أعلم وتعلمين سماعتك الكبرى.  
هدى: أتقول جاهزة؟ إنى أدفع ثمنها لهيبا يشعل كيانى ويشحن جسمى كله.

نبيل: لا تزغى أيتها العزيزة، دعينا نسمى الأشياء بأسمائها. لقد حدثتني مرارا عن «الحالة الشعرية» كما تسميها، وهى عندما تهبط عليك، أشبه بغمامة تثقلها قطرات المطر المعطر، يصبح نظم البشعر عندك أنثيا لا منهمازاً دافقا.. تكادين لا تستطيعين تسجيله.

هدى: نبيل، انظر، إن الحالة الشعرية مع ذلك تكلفني ثمنا باهظا لا يطاق، وفوق ذلك فهي لا تهبط عند بدني للقصيدة، وإنما أمر قبلها بفترة من المعاناة. ألم أقل لك هذا من قبل؟  
نبيل: قلت أجزاء منه. أدري طبعاً أنك عندما تبدئين القصيدة لا يكون ذهنك متفتحاً كل التفتح، ولا ينتال عليك الشعر انشئالا وإنما تفكرين وتكتبين.

هدى: صحيح، إنني أبدأ حين أكون في نروة عاطفية، وأكون إذ ذلك قد وضعت يدي على الفكرة الكاملة للموضوع، وهذه الفكرة سرعان ما تلف نفسها في لحظة طارئة من انفعال خصب يعتريني فأبدأ القصيدة وأنا واعية. قد أختار لها وزناً، وأنظم منها شطرين أو أكثر ثم ألاحظ أن الوزن غير كفه فأشطب كل ما كتبت في ثورة عصبية وأضع رأسي بين كفي حائرة، ثم أبدأ أجرب وزناً آخر، وقد أجد ما انتجت غير معبر، وقد ينجح وأتقدم في بطنه. وقد تستمر هذه الحالة ساعة بين الوعي وعدم الوعي، وفجأة يدور في حياتي الرقم السحري وتهبط اللحظة السعيدة، وتوافي الحالة الشعرية.... تأتي الصبية الموهوبة الجميلة وتثر على أنداها.

نبيل: وعندها تنتهي المعاناة، وتهبط عليك الأشطر منظومة مسحورة كاملة هي وقوافيها في سهولة ويسر.

هدى: تظنها تنزلق انزلاقاً دونما عائق يعرقل حركتها؟ لا يا نبيل، لا، ليس هذا صحيحاً. ولو كان الأمر كما تقول لاكتملت قصيدتي في ساعة واحدة ونفخت يدي منها، وليس هذا مايقع، أو لا تدري أنني أحياناً أنظم قصيدة واحدة في ثلاثة أيام أو أكثر.

نبيل: «معترفاً» تماماً، لست أنكر هذا. فكيف إذن نوفق بين القولين؟ في الأسبوع الماضي بقيت أربعة أيام تشتغلين في قصيدة واحدة. ولقصدتني مراراً وفي فرح غامر أن الأشطر تتوارد عليك وتمنك من النوم.

هدى: وذلك يلوح متناقضاً، ولكن الحالة الشعرية تستمر عندي عدة أيام، لأنني لا أملك وقتاً متصلاً لتفريغ الشحنة المتأزمة في نفسي، فجأة يرن جرس الهاتف ويكون علي أن أجيب.... أو تقاطعني الساعة الثانية بعد منتصف الليل ويكون علي أن أنام لاستيق في السادسة صباحاً وأعد الفطور لولدي لكي يستطيع الذهاب إلى المدرسة، ثم يحين وقت الجامعة، وخلال ذلك ماذا يقع لي على صعيد الشعر؟

نبيل: وهل تستمر الحالة الشعرية خلال ذلك كله؟

هدى: هذا هو الموضوع الغريب المستثير يا نبيل، إنها تستمر. وذلك عذاب وفرح غامر في الوقت نفسه، إنه شوك يخزني وأحسه في أعصاب معدني أشد ما أحسه.

نبيل: وكيف ذلك؟ ما علاقة الحالة الشعرية بالمعدة؟

هدى: إن ما أقوله يبدو غير مصدق، ولكن اصبر إلى أيها العزيز لتمتلك الحقيقة. هذه الحالة الشعرية، تبقى بفضل الله ورحمته، ملازمة لى حتى استطيع إتمام القصيدة، وهذه نعمة سابعة حلوة. ولكن لها شوكاً وفيها تعذيب. أدخل الصف وذهنى فى أقصى نشاطه، تتفجر ما فيه من معلومات مخزونة فى الأدب والنقد والشعر واللغة والنحو والموسيقى والمنطق والعلوم. إنى أصبح شطلة من الثقافة المتأججة وأستطرد خلال الدرس فى عشرات الاتجاهات وتستفيق ذاكرتى على صورة معجزة.

نبيل: ألا يكون هذا التفجر شيئاً نافعاً ولذيذاً لدى الطلاب؟

هدى: بلى يكون كذلك. وطلابى يصارحوننى فى مثل ذلك الظرف أنهم يسعدون. وكذلك يلزمنى شيء آخر يحبه الطلاب هو السعادة البالغة التى تفرمنى، والمحبة التى أتفجر بها لكل إنسان، ولكل شيء فى الوجود.

نبيل: قفى لحظة. أنت إذن سعيدة. فإين عذاب الحالة الشعرية؟ أين المعاناة والأشواك التى وصفتها؟

هدى: يا عزيزى! دعنى أكمل الوصف. إن هذه السعادة الطافحة لها ثمن من أعصابى. فخلال هذه الحالة تكون أعصاب معدتى متوترة كلها على شكل أحس إحساساً شديداً، ويكون جببى ساخناً، يلتهب بنوع من الحمى وكان ذهنى كله يتأجج ويضئ، وأكون قلقلة أسابق الحياة وكأنى ساموت فى اللحظة التالية.

نبيل: إن ماتقولينه غريب أيتها العزيزة، ولكن أأست مبالغة فيه؟ إن عانتك التى أعرفها هى المبالغة فى الوصف. أنت تعبرين بقوة لاذعة عن الألم والفرح والغضب والشك، هذه طريقته.

هدى: أنا شاعرة فى صفتى هذه التى تحدث عنها، والشعر ليس إلا موسيقى منبها التطرف العاطفى، وإسباغ التهاويل على كل شيء، وفى أنا من هذا الكثير. ولكن وراء كل مبالغة غير قليل من الحقيقة. إنى أحترق وأتمزق خلال الحالة الشعرية هذه، وكلما امتدت بسبب العوائق الشاغلة التى يضعها واقع الحياة فى طريقى استمر التأجج.

نبيل: وماذا يحدث للقصيدة خلال ذلك؟

هدى: ما أكاد أفرغ من هذه العوائق وأهدأ خمس دقائق، وأتناول أوراق القصيدة وأقرأها قراءة واحدة حتى تبدأ الأشطر بالتشكل السريع وتفاجئنى القوافى التى لا تخطر على بالى، ولا أدري من أين تتبع، وتنزل على المعانى الباهرة موسقة منقومة، وإذا ما حدث

خلال هذا الانتشال أن أذهب إلى المطبخ مضطرة لأتناول طعام السحور في رمضان، فإن الأشرطة واصل الانتشال على لأنى وحيدة مع نفسى، والطعام لا يشغل إلا يدي وفى. وكثيرا ما أترك دوح الحليب يبرد لأسرع إلى المكتبة وأسجل شطرا موزنا مقفى يهبط على ذهنى كاملا كما خرجت مينيرفا إلهة الحكمة مدججة بالسلاح من ذهن أبيها جوبيتر فى أساطير الإغريق. وأحيانا يكون مدفع الإمساك قريبا مائلا، وأنا جائئة والأشطر تتوارد على أشبه بنهر فائض جارف، ويوى المدفع ويحين الإمساك وأبدأ نهار صوم جديد، وأنا أحمل جوع يوم سابق معى بسبب الحالة الشعرية.

نبيل: إن سعادتك الكبرى فى الحياة هى الشعر، وأنا واثق أنك تصومين جوعك سعيدة لمجرد أن قصيدتك قد ولدت موهوبة خصبة متألقة.

هدى: ولكن يانبيل! فكّر فيما تقول. إن قصيدتى لا تولد فى نهار الجوع هذا فالمشاغل يأتى بها صبح الصيام: نروس فى الجامعة، موعد مع الطبيب، زيارة لا مفر منها، ومثل ذلك. وخلال ذلك أبقى تحت وهج الحالة الشعرية التى وصفتها لك، أعانى العذاب والفطية، وأكل الملح والسكر، وأمشى فى الضباب على شواطئ يوتوبيا، وأتمزق خلال ذلك تمزقا متصلا لأننى احتاج إلى الورق والقلم والصمت لأتم هذه القصيدة التى تحرمها المشاغل من أن تولد ويتم خلقها.

نبيل: الآن ينبغى أن تفسرى لى ما لا يبدو متناسبا: إذا كانت الأشرطة تهبط عليك كاملة فلماذا تحتاجين إلى كل هذا الوقت لإتمام القصيدة؟ أحيانا تكون جالسين مع ضيوف لنا تحبينهم، وفجأة أفقدك وأجدك قد اختفيت من بيننا فأبحث عنك لأجذك واقفة فى المكتبة تكتبين فى لهفة وله، وأسالك عاتبا: كيف يصح هذا؟ تتركين الضيوف وتقبعين فى المكتبة؟ فتقولين لى فى عجلة وتأجج: (لحظات فقط! إنى أسجل أشطرا من شعر هبطت على الآن وإذا ما أهملت كتابتها فورا هربت وانطوت إلى الأبد).

هدى: وأعود مسرعة إلى الضيوف والراحة مرسومة على وجهى! ولكن لاحظ أن هبوط بعض الأشرطة على موزونة مقفاة موهوبة كاملة لا يعنى أن القصيدة تنظم نفسها لى.

نبيل: هذا ما نريد معرفته تفصيلا، ماذا يهبط عليك هبوطا؟ وماذا تبدعينه أنت بهذه الواعى؟ وهل الشعر معجزة خالصة؟ أم أن لك فيها يدا؟ وهل شيطان الشعر حقيقة ملموسة واقعة؟

هدى: إنه حقيقة رائعة، وأسلافنا العرب القدماء مبدعون فى تصورهم له، شيطان الشعر هو الحالة الشعرية يا نبيل، وقد وصفتها لك، ولكن هذا الشيطان الحبيب أو الملك الإلهى

الطيب لا يعطينا كل شيء، وإنما يعطى شيئاً ويغيب عنا أشياء، أو هو يعطى المفتاح ثم يقف مبتسماً مشجعاً، وعلى الشاعرة بعد ذلك أن تشق طريقها وحدها.

نبيل: ولكنك قلت إن الأسطر تهبط عليك كاملة.

هدى: هذا يقع غير قليل ولكن... إن هذه الأسطر الملهمة لا تأتي في سياقها المفروض. يأتيني شطران عذبان يمكن تركيبهما في مكان ما من القصيدة التي أمتلك فكرتها كاملة، ولكن أين البقية؟ إن على أن أجدها بنفسى وأرصها حتى يقابلنى مكان الشطرين المعجزين اللذين نبعا في ذهني غير الواعي بقافيتهما، وأحياناً يأتى شطر غير كامل فيه فكرة خصبة جديدة تغير السياق الذي أنا فيه تغييراً سحرياً، وتمنحني اتجاهاً جديداً لم يكن يخطر على بالي أو يهيج به خاطري، وقد تأتيني قواف مفاجئة منفردة ليس لها أسطر غير أنها تعطيني مفتاح غرفة مسحورة مقفلة تشق للقصيدة درباً لا عهد لي به.

نبيل: ولكن القوافي وحدها لا تتفكك، أليس كذلك؟ وهل هذه هي الحالة الشعرية إذن؟ أرانى قد خبت في عقل الشاعر غير الواعي.

هدى: يا نبيل! إنى إذ ذاك أندفق على صورة سحرية لا مثيل لها، ويكون إتمام الأسطر التي امتلكت قوافيها سهلاً، وفيه عنوية ولذة، هنا القضية، فما أكاد أمتلك القوافي حتى يهبط على معنى جديد جدة كلية، وهذا المعنى لا يوجد جاهزاً وإنما على أن أبذل الجهد للوصول إليه ويعت دم الحياة فيه، وما أكاد أفكر حتى أندفق، إن يدى تلوح مسحورة، وذهنى كله انتثيال وتفجر، وبين الحين والحين يأتيني شطر موزون كامل أو شطران قد يمكن تركيبهما في أول القصيدة أحياناً، ولذلك ترانى في الغالب أمزق خلال الحالة الشعرية، كل ما نظمته في الفترة الأولى التي سميتها فترة الكتابة الواعية، وهي فترة ينقصها التدفق المبدع. ذلك أننى أكتشف بعد هبوط الحالة الشعرية، أن الأبيات الأولى كانت باردة وغير خصبة ولذلك أبادر إلى شطبها وإثبات أبيات جديدة حارة متدفقة في مكانها، ولولا هذه الخصوبة المتأخرة لكانت بدايات قصائدى صماء تلجية جوفاء في أغلب الأحيان، لأننى أكون قد نظمته في فترة ما قبل الحالة الشعرية.

نبيل: هذا الذى تقولينه شديد الأهمية، وكنت أحب أن أسمعك تقولينه لأنك قلت لى في البداية شيئاً خيبنى هو أن افتتاحية القصيدة تكتب دون أن تكون ورامها حالة شعرية تلونها وتثبت الحيوية والخصوبة فيها، ولكن قولى لى مع ذلك، ماذا تفعلين حين تريدان أن تبدئى قصيدة؟

هدى: فى أحيان كثيرة أجلس وأسجل الفكرة التى خطرت لى فى نثر اعتيادى محاولة تجميع كل ما فى ذهنى الواعى حولها من صور ورموز وغير ذلك مما هو مادة الشعر .

نبيل: ولكنك قلت إن ذهنتك يتدفق ويتفجر بأشياء جديدة مبتكرة لاتخطر لك على بال، فكيف يحدث هذا التفجر ومتى؟

هدى: انظر أيها العزيز، إذا أردت أن أرسم لك صورة بسيطة عن الأسلوب الذى يعمل فيه ذهنى أثناء هذه الحالة، فسأذكرك بالجهاز المسمى بالعقل الألكترونى.

نبيل: هذا الجهاز المقتدر الذى يعطى معلومات إنسكوبيدية عن أى موضوع تكلفه بالغوص فيه؟

هدى: أجل، ولكنى أحتاج هنا إلى أن أشير إلى نوع معين من أصناف هذا الجهاز وهو النوع الذى يبدو قادرا على تدبير تجانس إنسانى عجيب يحار الفكر فيه. إن هناك فى أمريكا جهازا إلكترونيا يربط اللقاء بين الشبان والشابات ويختار لكل منهم رفيقا مناسباً يستطيع أن يصحبه إلى حفلة مثلاً دون أن يفكر انسجام الرقيقين شيء، فإذا رغبت فتاة ما فى حضور احتفال، ووجدت نفسها بلا رفيق يصحبها إليه لجأت إلى شركة معينة، تمتلك هذا الجهاز طالبة مساعدتها فى الحصول على هذا الرفيق، ويقع على الجهاز أن يختار الفتاة أنسب صاحب تقضى معه الأمسية.

نبيل: (ضاحكا) حقا؟ هذه إحدى شطحات أمريكا ولم أسمع بها من قبل، ولكن ما علاقة هذا بمالك الشعريّة؟

هدى: علاقة ما... إن هذا الجهاز اختراع قصد به علماء أمريكا تقليد العقل الإنسانى المذهل الذى أودع فيه الخالق العظيم قدرات سحرية يبقى سرها خفيا علينا فلا تفسير لها إلا كونها من صنع إله قدير مبدع لا حدود لعظمته وقدرته. أراد العلماء أن يصنعوا جهازا يقللون به ذهن الإنسان فاخترعوا العقل الإلكتروني. وكيف يعمل هذا الجهاز؟ هناك موظف مسئول يتلقى طلب الفتاة التى تبحث عن رفيق تقضى معه المساء، وهذا الموظف يلقى عليها مجموعة من الأسئلة تتناول نفسيتها وهواياتها وثقافتها وأحوال أسرتها وأشياء كثيرة أخرى منها طولها ووزنها. ثم يعلى الموظف هذه المعلومات إملاء دقيقا على الجهاز الممتد أمتارا كثيرة على الجدران وهو آلة معقدة أشد التعقيد، وبعد ذلك يبدأ الجهاز بالعمل الدائب المستمر، أضواء تنطفئ هنا وتشتعل هناك، وأزرار تتحرك، وأرقام تصعد وتهبط، وبعد ربع ساعة من هذا العمل الآلى يقدم الجهاز اسم الشاب

الذى يصلح لمرافقة هذه الفتاة. ويكون هذا الشاب أحد العشرات من الذين تقدموا إلى الشركة يطلبون ريفات يصاحبهم هذا المساء.

نبيل: أنت تحاولين التقليل من قيمة هذا الجهاز إلى جانب عقل الإنسان، فقد لاحظت أنك وصفت بالضخامة وتحذرت عن المكان الواسع الذى يشغله بينما عقل الإنسان لا يزيد عن حجم تفاحة كبيرة، وأنا خبير بطريقتك فى التحدث كلما ذكرت عظمة الخالق وتضائل علم الإنسان إلى جانبه.

هدى: أوليس هذا صحيحا يا نبيل العزيز؟ إن جهازهم الذى يُعدّ من عجائب هذا العصر لا يكون شيئاً إلى جانب عقلى الصغير الحجم الذى خلقه الله المبدع الأكبر وجعله من الأسرار التى لا تسبر أغوارها ولا تلامس عمقها مهما تقدمنا فى العلم. لقد زعم العلماء أنهم قلنوا هذا العقل فى عملهم، وأنظر كيف يعمل العقل البشرى، أهم بكتابة مقال حول فكرة معقدة أهتم بها، وأبدأ ذلك بنّ أجلس إلى مكتبى وأمامى أوراق فارغة، وأروح أسجل كل ما فى ذهنى الواعى من أفكار وصور وأحاسيس حول ذلك الموضوع. وقد تشغلنى هذه العملية ساعتين أو ثلاثاً أو أكثر. وقد أحقق الكثير وأسجل نقاطاً كثيرة تستطيع أن تكون العمود الفقرى للمقال. وعندما تنتقد أفكارى أطفئ الضوء وأذهب إلى سريري وأنام. والمعجزة المذهلة تحدث فى الصباح التالى- أو خلال الليل نفسه- فأتا أستيقظ فجأة لأجد ذهنى فى حالة توهج غريب، وألاحظ أن فكرة جديدة مبتكرة قد نبئت فى وعى حول ذلك الموضوع وطلعت كالوردة الحمراء المشتعلة باللون والمياة. وأسرع إلى مغادرة السرير الدافئ إلى غرفة المكتبة الباردة وأجلس على عجل لأسجل الفكرة قبل أن تضعى فى غمار الذاكرة وتفلت منى إلى الأبد. كيف تم هذا البروغ المذهل؟ لقد نمت أنا واستمر العقل الموهوب يعمل فى جد وحرارة واهتمام وسرعان ما أبدع هذه الفكرة وأعدّها بحيث تكون جاهزة كاملة فتسلمها حين أستيقظ، وهذه الفكرة كما يتضح لى جديدة جده كاملة ولاعلاقة لها من أى لون بأفكارى السابقة الواعية. وهذه الفكرة كثيرا ما تقلب مقالى رأساً على عقب وتوجهه وجهة جديدة. ثم إننى ما أكاد أكتب هذه الفكرة حتى تنتال على أفكار أخر جديدة فيها عمق ملحوظ دون أن أنرى من أين نبتت، وهذه الأفكار تحول مقالى من حال إلى حال، وترسله فى اتجاه سحرى مبتكر لا أعرف كيف بلغته ومن أعطانى إياه.

نبيل: ما تقولينه صحيح، وأنا أيضا قد جربته وإن لم أكن ملهما مثلك، إن ذهنى يعمل على هذا الأسلوب. أحيانا أحاول محاولة دائبة أن أفك معضلة فكرية من نوع ما، وأبدل



الجهد كاملاً دون أن أحقق نتيجة وأخيراً أعجز وأستسلم لليأس، وإن ذلك أترك الموضوع وأنصرف إلى أعمالى الأخرى، وفجأة يبرز الحل الكامل من ذهنى وينتصب وكأن معجزة قد وضعت بين يدى. ومن أين جاء هذا الحل؟ وكيف نبع؟

هـى: نبع من عقلك الذى هو أقدر آلة إلكترونية فى الوجود. أتعلم ما يحدث لنا فى هذه الحالات الغامضة؟ نحن نعطل هذا العقل الجبار المعلومات الأولية التى نعرفها فنجلس ونجمع له المواد التى يملكها العقل الواعى. وبعد ذلك ينقد ما لدينا ونعجز ونكف عن العمل وننام. ولكن العقل السحرى المعجز لا ينام وإنما يبقى يعمل بلا انقطاع، إنه ساهر أبداً يعمل ونحن غافلون مسروقو الأرواح. وفى سهره يبدع أفكاراً جديدة لا علاقة لها بأى شىء سابق من المادة الأولية التى جهزناه بها من جهننا المحدد الواعى. وذلك هو الإبداع البشرى العجيب الذى يطلع به علينا العقل اللانهائى. وهل ترانى يا نبيل أنا التى أبدع القصيدة الحية المبتكرة؟ لا والله، إنما هو كيان غامض مسرير بالأسرار يقيم فى داخل على صورة لا تحليل لها ويعطينى القصيدة جاهزة، وهذا الكيان هو قوة الله الجبار التى رقرقت نبض الحياة والفكر فى كل ذرة من ذرات الخليقة.

نبيل: سبحان الله العلى القدير. ومع ذلك فلست أوافقك على ميلك إلى التقليل من قيمة العلم، لأن العقل الإلكتروني مدهش أيضاً، وهو تقليد عظيم لعقل الإنسان.

هـى: هو عظيم لأنه من صنع الإنسان الجاهل الضعيف، ولكنه تافه، ولا قدرة له بإزاء العقل البشرى.

نبيل: إذا كان الأمر كما تقولين فكيف يصل هذا الجهاز إلى اسم الشاب المناسب الذى تسهر معه تلك الأمريكية التى حدثتني عنها؟

هـى: ليس فى ذلك أى إبداع، إن العقل الإلكتروني قد زود بالصفات الوافية لعشرات من الشبان، وهو لا يزيد عن اختيار شاب وفتاة تتماثل صفاتهما، وهذا اختيار أوتوماتيكى ليس وراءه إبداع. ذلك العقل الإلكتروني لا يمكن أن يطلع علينا بفكرة خلاقة كالتى تبدها عقولنا، وإنما يقتصر عمله على جمع المواد وتنسيقها وفرزها، ثم إن الجهاز يقع فى أخطاء غليظة فى أحيان كثيرة. غلطة واحدة يقع فيها الموظف المسئول حين يضغط على زر غير الزر المطلوب، وتكون النتيجة أن يجمع الجهاز شاباً وفتاة متنافرين فى نوبتهما كل التنافر، فما تكاد الفتاة تلتقى بالفتى الذى اختاره لها العقل الإلكتروني حتى تنظر إلى عينيه وتشعر بنفور منه لا تفسير له، ويحس هو إحساساً مماثل دون أن يدرك

السبب. والجهاز الإلكتروني لا يملك عاطفة ولا يرتعش له قلب يعطف على الشابين المذكورين وهذا سر غلظته وقلة إحساسه، إنه يعمل بالأضواء والأزوار والأرقام، أما الإنسان فإن له روحاً، وهذه الروح لا نهائية فلا تسير أغوارها آلة، ولا يصل إلى فك رموزها جهاز مهما تعقدت مدنية الإنسان. وفي الحياة الإنسانية حالات كثيرة يكون فيها الزوجان -مثلاً- مختلفين في مزاجهما وأهوائهما وطباعهما ومع ذلك يسعدان بزواج يمتد مدى الحياة وينزلق على نواب السنين بلا مقاومة ولا صدمات ولا خدوش. والعقل الإلكتروني عاجز عن أن يجمع مثل هذين القلبين. وكل عمله أنه ينسق الخصائص التي أعطيت له ويقرن الشيء بشبيهه ويختار أزواجاً تتماثل صفاتهم وقد تتأخر قلوبهم كل التأخر.

نبيل: قد يكون الأمر كما تقولين، ولكن كيف تفسرين كون العقل الإلكتروني ينسق الأفكار ويعطينا اسم الشاب المناسب؟ أليس هذا ابتكاراً؟

هدى: لو تأملت لأدركت أنه لم يبدع فكرة جديدة مبتكرة لم يسبق أن خطرت على بالنا كما يصنع العقل الإنساني، وإنما يقتصر عمل العقل الإلكتروني على حالة واحدة هي الحالة التي يمتلك فيها أسماء شبان آخرين وصفاتهم. إن قصارى ما يقدر عليه أن يجمع أشياء معطاة له ويقرن بعضها إلى بعض ويختار منها الرفيقين الأكثر شبهاً ليرافق ذلك المساء، أما العقل البشري فإنه يحل لك اللغز يا نبيل، يحله حلاً جديداً يستحيل أن يكون خطراً لك. وهو ينظم لي القصيدة التي تذهلني أنا نفسي وتأتي فريدة لم يقل شبيهها شاعر غيري، ومن أين تنبع تلك الأسطر المنظومة المقفاة الكاملة التي لم أشتغل أنا في نظمها، لا بل لم أتذكر قوافيها لأسجلها في قائمة القوافي. إن العقل خلاق مبدع يبتكر من لا شيء، أما عقلهم الإلكتروني الذي يبههم فهو لا يقدم لنا إلا أحد الأسماء التي حشونها بها حشواً وكثيراً ما يخطئ بينما العقل البشري لا يخطئ.

نبيل: هذا صحيح، وأضيف إلى ما تقولين أن عقلنا العجيب يعمل بلا أضرار ولا أضواء ولا صعود ولا نزول، ونحن نتناول في غرفة التشريح وتأمله نزداد حيرة وذهولاً فهو مجرد كتلة صغيرة من اللحم والدم وهذه الكتلة تؤدي وظائف معقدة معجزة لا يستطيعها ذلك الجهاز الهائل الضخامة الذي يملأ قاعة كبيرة.

هدى: (تخضع) سبحانك يا إلهي!! يا أجمل حقيقة في الوجود.

نبيل: سبحانه وتعالى. ولكن اسمعي يا هدى، خطرت لي فكرة. إن عقلى حين يحل لي اللغز ليس مبدعاً من دون ثقافة أمتحه إياها، تذكرى كم سنة من عمري قضيتها في الدراسة

وقراءة مئات الكتب في مختلف حقول المعرفة والفكر وعلى هذا يكون ذهنى مالكا للأفكار الدقيقة كما يملكها العقل الألكترونى.

هدى: صحيح طبعاً، إن دراستنا وثقافتنا ذات علاقة مباشرة بالموضوع لأنها تنشط العقل. ولكن ألا يبدع عقل الرجل الأسمى قصائد ولوحات وأفكاراً؟

نبيل: اعتراضك وارد، والأميون يبدعون. ولكن هل يستطيع رجل من هؤلاء الأميين أن يحل هذه المعضلة الفكرية عين الحل المعقد كما حلتها أنا؟

هدى: إنه لا يستطيع وذهنه يبدع شيئاً آخر مختلفاً، ولكن ما رأيك فى ذلك الطفل الذى قدمت لنا الإذاعة المرئية ببغداد مرة؟ كان عمره ثمانى سنوات وكان يستطيع إجراء عمليات الجمع والطرح والضرب والقسمة لأرقام مخفية تبلغ ملايين المليارات...

نبيل: لابد لى يا عزيزتى من مقاطعتك. إنك تقولين إن الأرقام مخفية. ولماذا تكون الأرقام مخفية؟ ما الذى يخيفك فيها؟

هدى: يا نبيل، إن الأرقام مخفية تثير الرعب. وسر رهبتها أنها لا نهائية، وكل ما هو لا نهائى يخيف العقل البشرى ويزلّزله. ولذلك نخاف الله أشد الخوف فهو أزلّى لا بداية له ولا نهاية، وأنا أخاف الفضاء، كما أخاف أزلية الله سبحانه، وكما أخاف الأرقام، لأن علماء الفلك يؤكدون أن السموات لانهاية فمهما سافرنا فيها وجدناها تمتد، وهى مخفية حتى إذا أمكن لنا أن نقصور أنها تنتهى عند نقطة ما، عند حدود معينة؛ لأننا إذ ذاك سنعلم حقيقة رهيبة أخرى هى أن هذه السموات المنتهية بحدود لابد أن يكون وراءها شيء آخر، وهذا الشيء الآخر سيكون وراءه أشياء أخرى. أرايت إذن؟ إن اللانهاية شىء لا يحتمله العقل الإنسانى ولابد للفكر من أن يلقى هذا السؤال الرهيب: ماذا وراء اللانهاية فى الخليفة وفى الأرقام وفى الزمن؟ فكر فى كل هذا يا نبيل وسترى أنك خائف تحس أن الوجود يعيد تحت قدميك.

نبيل: إنك تصورين اللانهاية تصوريا يثير الرعب حقاً، ولكن حديثنى عن ذلك الطفل الذى عرضته إذاعة بغداد المرئية بما له من قدرات حسابية فائى لم أره ولم أسمع عنه.

هدى: لقد ألقوا على ذلك الطفل أسئلة مخفية بأرقام هائلة تثير العجب والدهشة فكان يجيب فوراً ويعطى الناتج دونما ورقة ولا حساب، وكان الذين يلقون عليه الأسئلة رياضيين مختصين وكانت معهم آلة حاسبة الكترونية لولاها لما استطاعوا إثبات صحة إجابات الصبى الصغير.

نبيل: تقولين إنه كان يجب فوراً، وهذا أعجب العجب لأن الحاسبة الالكترونية حين تعطى أرقاماً ضخمة كثيرة لضربها تستغرق ما لا يقل عن ربع ساعة فى إعداد الجواب.

هدى: نعم، نعم يا نبيل، واسمع هذا، لقد حصل خلال ذلك أن أعطت الحاسبة الالكترونية جواباً يختلف عن جواب الصبي بعشرة أرقام، فما كانوا يجابهونه بذلك حتى أكد لهم أن الآلة هى المخطئة فى الإجابة لأن أحد أزرارها معطل، وعندما جاؤا بخبير وفحص الآلة اكتشف العطل فعلاً. أفليس هذا مذهلاً؟ هنا ذهن بشرى غير متعلم وغير مثقف ولم يزود بنية خلفية رياضية، ومع ذلك يصحح خطأ آلة الكترونية ينذر أن تخطئ: اليس هذا كله من مظاهر عظمة الله الذى أبدع فى خلق العقل البشرى؟

نبيل: ما تقولينه حق، والعقل الإنسانى خلاق على صورة معجزة.

هدى: وهل يجعلك هذا تغفر لى تركى لهذه الإبرة على مكتبى منذ أمس؟ إن ذهنى كان منشغلاً بإبداع قصيدة جديدة.

نبيل: أمناً بالله، وسامحناك، والتمن الذى أطلبه أن تقرئى على القصيدة الجديدة ولكن ها أنا ذا أحمل الإبرة بنفسى وأضعها فى علبة الخياطة، وإنَّا لله وإنا إليه راجعون.

## الفصل الثالث

### جُربة في نقد الشعر

قرأت في جزء أيلول ١٩٧٥ من مجلة (الرابعة) النجفية مقالاً متمماً كتبه الباحث الأستاذ عبد الجبار داود البصري عنوانه (الطفل في الشعر العراقي الحديث) درس فيه طائفة من القصائد التي تناولت الطفل، وقد وجدت الكاتب يقف عند قصيدتي (أغنية لطفلي) المنظومة عام ١٩٦٤، ويبدى فيها رأياً يمثل ذهنه ووجهة نظره، وليس على هذا اعتراض فإنما يحق لكل ناقد أن يصدر عن رأيه الذاتي، ثم إن تعدد الزوايا التي ينظر منها النقد يغذى النقد الحديث ويفتح للأدب نوافذ فكرية تعينه وتوسعه.

ولقد ألفت -عبر حياتي الأدبية الطويلة- أن أقرأ مقالات كثيرة عن شعري منها ما يخالف مقاييسي في النقد ويصدر عن زاوية أرفضها دون أن يدفعني ذلك إلى أن أرد على الناقد، وكان موقفى هذا ولم يزل يصدر عن إيماني بحرية النقد واحترامى لمهمة الناقد، ولذلك لم يحدث عبر ثلاثين عاماً من حياتي الأدبية أن اشتبكت مع باحث أو دارس في حوار مطبوع، فأننا أقرأ ما يكتبون عني واستمتع به -أو أضيق- فلا أكتب ربواً ولا تعليقات بحيث أصبحت هذه ظاهرة معروفة عني في مختلف الأوساط الأدبية.

وإنن فَمَا الذى يدفعنى اليوم إلى الخروج عما ألفت طوال حياتى؟ ولماذا أكتب هذا المقال؟ فى الواقع أننى لا أخرج على طريقتى وما زلت مقتنعة بحق الناقد فى أن يرى ما يرى فى شعري، وإنما أتصدى للكتابة مدفوعة بالشوق إلى أن أخوض تجربة جديدة فى النقد، فإذا كان عبد الجبار داود البصري قد قدم وجهة نظره هو فإننى سأطرح زاوية النظر التى أطل أنا منها، ويصبح هذا أكثر منطقية، عندما يكون هناك اختلاف ملموس فى التويل والتفسير بينى وبين الناقد الفاضل بحيث سيكون فى طرح النظريتين كليهما نفع للدراسات الأدبية، وإغناء لحركة النقد الحديث.

وأرجو أن يكون ملحوظاً أننى حاولت أن أقف من القصيدة المنقودة موقف الناظر من الخارج لا موقف الشاعرة التى نظمته، وبذلك عاملتها كما لو كانت قصيدة شاعرة غيرى. كذلك ينبغى أن أنبه إلى أن عبد الجبار اكتفى بنقد المقطع الأول من

قصيدتي التي تقع في ثلاثة مقاطع، وأن هذا جعلني أكتفى مثله بتحليل هذا المقطع الواحد، فليس الغرض أن أكتب دراسة عن قصيدتي وإنما المقصد أن نعطي القراء والأدباء فرصة للمقارنة بين تجربتين قدمهما ناقدان اثنان، وبخلاف كل منهما عن الأخرى اختلافاً يبيّن أن الفرق بين الناقلين فرق في المنهج نفسه، بحيث يصبح من النافع أن نعرضهما كليهما على القارئ ليستطيع المقارنة، وإبداء الرأي، واتخاذ موقف شخصي.

\* \* \*

ونبدأ البحث بنسخ الحكم الموجز الذي أصدره الناقد على قصيدتي عندما قال: [يبدو على قصيدة نازك التكلف والتناقض، فهي تتألف من ثلاثة مقاطع الأول يبدأ بتكرار كلمة (ماما)، والثاني يبدأ بتكرار كلمة (بابا)، والثالث يبدأ بتكرار كلمة (دادا). وكل مقطع مكتوب بشكل منطقي هندسي مشحون بقضايا وسطية معترضة تنتهي بإحالة القضية الأخيرة إلى الفرضية الأولى، ومثال ذلك:

#### المقطع الأول

الفرضية الأولى ————— براق الحلو اللثة ينوى النوما  
قضية وسطية ————— والنوم وراء الريوة هيأ حلما  
قضية وسطية ————— والحلم له أجنحة ترقى النجما  
قضية وسطية ————— والنجم له شفة ويحب اللثما  
القضية الأخيرة ————— واللثم سيوقظ طفلي

ماما ماما

وهذا البناء إن دل على شيء فإنما يدل على التكلف، كما يؤخذ عليه تناقضه بين طفل ينادي أمه ويلتجئ بدائه وبين كونه نائماً تحذر أمه أن توقظه.

وأول ما نقول في التطبيق على هذا النص إن الناقد قد حكم فيه بأن قول الشاعرة «براق الحلو ينوى النوما»، إنما هو (فرضية)، وإن قولها «والنوم وراء الريوة هيأ حلما» إنما هو (قضية) دون أن يلاحظ أنه قد أقحم اصطلاحات علمية وجعلها

أسماء لفقرات أغنية شعرية تنشدها أم لطفلها، والأستاذ عبد الجبار يعرف أن هذا يخالف سنن النقد لأن اللغة العلمية تختلف عن اللغة الشعرية بشيئين بارزين:

١- إن لغة العلم تلتزم بالمعنى المتفق عليه للألفاظ التزاماً تاماً بخلاف لغة الشعر التي تهوم وترمز وتشع، وتستثير الانفعالات، وتشحذ الخيال بحيث يمكن أن يستخلص الناقد منها معاني متنوعة، ويتضح هذا حين نأتى بمثال لفرضية هندسية مثل قولهم: [أ ب ج مثلث وفيه ضلعان متساويان] وهي عبارة استعملت كلمات ثابتة المعاني لا إمكانيات عاطفية وراعاها، وما أبعد هذه الفرضية عن قولي «براق الطول للثغة ينوي النوما» حيث نحن في سياق عاطفي يتقبل التأويلات والتفسيرات.

٢- إن الأحكام العلمية أحكام يقبلها العقل وذلك عنصر مفقود في الشعر، فإذا قال المتنبي «كانك في جفن الردى وهو نائم» وفسرناه على ظاهر الألفاظ، اعترض العقل الذى يدرك أن الردى ليس كائنًا وليس له جفن ولا ينام. ومثال القضية في الهندسة نظرية فيثاغورس القائلة بأن (مربع الوتر في المثلث القائم الزاوية يساوى مجموع مربعي الضلعين القائمين) فهل في هذا الكلام القطعي شبه بما سماه الناقد «قضية وسطية»، وهو قولى (والنوم وراء الربوة هيا حلما)؟ كلا طبعاً فإن هذا نطق شعري يجعل النوم مخلوقاً يختبئ وراء الربوة، ويعطيه الإرادة والعاطفة، وهي خيالات يرفضها العقل وإنما نتقبلها بحاسة جمالية فطرية كامنة فينا.

ثم يحكم الناقد بأن العبارات في المقطع المشار إليه من قصيدة الشاعرة معروضة عرضاً منطقياً وهو بهذا يعيدنا إلى الأساليب العلمية فإن المسألة المنطقية قد تجرى هكذا «محمد يسير في المطر، وكل من يسير في المطر يبتل، محمد إذن مبتل». وهو حكم يقوم على المشاهدة والقياس والاستنتاج، فهل يتحقق هذا البناء المنطقي في شطر الشاعرة: «والنجم له شفة ويحب اللثما»؟ الجواب نفى، وإنما هذا حكم شعري يخلو من المقدمة، والقانون والاستنتاج فلا وجه للشبه بينه وبين المقولة المنطقية.

\* \* \*

بعد هذا نبدأ بدراسة المقطع المشار إليه من القصيدة، ويقتضى ذلك أن نحدد موضوع القصيدة وجوهاً وغاية الشاعرة من نظمها، لأننا إن لم نفعل ذلك أضعنا الأساس الذى نعتمد عليه. أما الموضوع فيحدده العنوان (أغنية لطفلى) الذى لم يلتفت إليه الناقد وهو يخبرنا أن هذه أولاً (أغنية)، وأنها ثانياً منظومة لطفل صغير، والياء في

(طفلى) تجعلنا نفهم أن معنى الأغنية هي الأم. وكل هذا يخط للناقد الطريق فالقصيدة لا تحاول أن تكون فلسفية، وإنما تنزل هذه الأم إلى مستوى طفلها الصغير نزولاً كاملاً، وهي تعلم بحس الأمومة- أنها لو جاءت فى أغنيتها بمنطق وفلسفة وفرضيات وقضايا لأنت طفلها، فضلاً عن أنها تكون جاهلة تضع الأشياء فى غير مواضعها.

وهناك ملاحظة ثانية يجب أن يهتم بها الناقد هي أن قصد الأم من هذه «الأغنية» كلها إغراء الصغير بالنوم لأنه مثل سائر الأطفال يحب أن يسهر تقليداً للكبار، وتعلم الأمهات أن الأطفال أحياناً يعتبرون النوم فى الساعة المفروضة عليهم خصماً لوداً يقاومونه متهربين، وهذه الأم تلجأ إلى وسائل كثيرة -سنكشف عنها فيما بعد- تحبب بها النوم إلى الصغير، وهي عندما تبدأ أغنيتها «براق الحلو اللثقة ينوى النوم» لاتخبرنا أن براقاً راغب فى النوم وإنما هي تخاطبه وتوحى إليه بذلك. واستعمال ضمير الغائب فى الخطاب أسلوب تحبب معروف لدى الأمهات وكأنها تمازحه وتقول بلهجة مسرحية «براقى الآن يريد أن ينام» فهذا إيهاء إليه بأن ينام، والصغار سريعو الاستجابة للإيهاء ولذلك تستعمله الأم فى توجيه طفلها، ونلاحظ كذلك أنها قد تحاشت أن تقول له «نم يا عزيزى» فهي تحس بفطرتها أن صيغة الأمر قد تجعل الطفل يقاوم ويعاند؛ ولذلك تلجأ إلى الجملة الخبرية. والبلاغيون يخبروننا أن الجملة الخبرية قد يكون معناها الحث على الشيء مع أنها تجيء بصيغة الخبر، وهذه قاعدة بلاغية تجهلها الأم الشعبية غير أن الفطرة وحس الأمومة يجعلانها تستعمل القاعدة استعمالاً صحيحاً دون أن تدرك، ويجب أن ننتبه إلى أن كل الجمل الخبرية فى هذا المقطع تخرج عن معناها الأصلي إلى معانٍ أخرى كما سيرينا التحليل.

وبهذه الاحترازاات نكون قد حددنا جو القصيدة منذ البدء وسيساعدنا هذا فى تحليلها لأنه سيضعنا فى إطار لا نتيه داخله ولاتضيع فى الفرضيات الجدلية، وإنما تنمو القصاصد فى اتجاه عنوانها وعلى أساس هدف الشاعر منها، وفى ظل الجو العاطفى الذى يسيطر عليها، وعلى هذه الأسس نفسها يكون نقد الناقد لها، ولنبدأ الآن بالتحليل.

\*\*\*

نجد فى أول المقطع الكلمات «ماما، ماما، ماما» وقد يتوهم الناقد أن الناطق بهذه الكلمات هو الطفل، وليس الأمر كذلك وإنما كانت الأم هي التى رددتها، وهدف الشاعرة من هذا أن تجعل الأم تنتقل انتقالاً عاطفياً كاملاً إلى دنيا صغيرها فهي تردد



كلماته... وما أن نسمع كلمة «ماما» ترددها الأم حتى نعلم أن المشهد كله مرسوم على مستوى إدراك الطفل وأننا صرنا في حديقة الطفولة.

ونصل إلى الشطر الأول «براق الحلو اللثغة ينوى النوما» وتدلنا كلمة (اللثغة) على أن براقاً حديث العهد بالكلام فما زال يلثغ، أما أن لثغته حلوة فهي تقال على مسمع الصغير ليفهم أن أمه تستعذب كلامه، وهي بهذا تسعده فما من شيء يحبه الطفل ويحتاج إليه أكثر من الأحساس بأنه محبوب خاصة عند حبيبته الأولى: أمه.

ثم تأتي عبارة «ينوى النوما» والمنطق والعقل يجعلان المرء يتساءل: ما أهمية أن ينوى هذا الطفل النوم؟ هل هي حقيقة كونية لننص عليها؟ وسرعان ما ندرك أن هذا السؤال يصدر من مستوى العقلاء الكبار، أما من زاوية نظر الطفل فإن النوم حادث خطير شديد الأهمية، وتريد الأم أن تشعر صغيرها بأن نومه حادث خطير عندها هي أيضاً. وهذا مفهوم في منطق الصلة النفسية بين الأم وطفلها لأن الطفل ينمو روحياً وفكرياً وجسدياً عندما يشعر بمكانته لدى أمه.

ثم نستحضر في أذهاننا ثانية أن كل كلمة نقولها هذه الأم إنما تقصد بها إغراء طفلها بالنوم لكي تتضح لفتات المعاني في المقطع، وتبدأ الأم محاولاتها بعبارة: «والنوم وراء الربوة هيا حلما» وفيها نجد الاندماج الكامل وضياح الحدود بين الأم وطفلها، فقد أصبحا كلاً واحداً لا يتجزأ، وأول مظاهر هذا أن الأم تستخدم في مخاطبة صغيرها أساليب الأطفال في الفهم والتعليل، مثال ذلك أنها «تشخص» النوم أي تحوله إلى كائن منظور يملك الإرادة، وهذا هو منطق الأطفال الذين يشخصون كل شيء في عالمهم، فالأشجار تتكلم، والغيمة تنزل من السماء لتظلل من حر الشمس، والرياح تفضض وتتور، وبهذا المنطق الجميل تروح الأم تخبر طفلها أن النوم يختبئ (وراء الربوة) وهي هنا أيضاً تستحضر عالم الطفولة حيث يقوم الصغار بلعبة الاختفاء وراء الأثاث وفي الزوايا، ولذلك يستطيع براق أن يفهم أن النوم طفل مثله وأنه يريد أن يلعب معه وبهذا تحببه إلى الصغير الذي يرفضه ويصر على السهر، وكأنتها بهذا تقول له: «لماذا لا تحب النوم؟ إنه طفل صغير يختبئ وراء الربوة ويريد أن يلعب معك يا صغيري». ولنلاحظ اللفتة في الشطر: لماذا لم تقل الأم لطفلها أن النوم مختبئ وراء المرسى أو وراء النولاب مثلاً؟ لأن ذلك يحبسها في عالم محبود بأربعة جدران لا يتعدى الغرفة التي يعيش فيها الطفل، وإنما اختارت الأم أن يختبئ النوم وراء الربوة لتوسّع أفاق الصغير وتمدها إلى خارج المنزل، إلى العالم الواسع، هذا فضلاً عن أنها تنقله من التفكير في الأشياء

الاصطناعية -الآثا- إلى دنيا الطبيعة التي تمثلها (الربوة). وهذا الدرس جزء من تربية الأم لطفلها، وذلك أمر منطقي فإن غناء الأم لطفلها يجب أن يكون أيضاً توجيهها نفسياً وتنمية لقدرات الصغير الجمالية والفكرية، وهو توجيه مرسوم بفطرة الأمومة غير الواعية لا بالرسم والتخطيط السابق.

ثم تضيف الأم أن النوم، هذا الكائن اللطيف، لا يكتفى باللعب والاختفاء وراء الربوة وإنما (يهيئ) أيضاً حلاًماً للصغير، وهذا تشخيص ثانٍ يضيف العقلانية على النوم، فإن التهينة كلمة تعنى الإعداد الذي يتضمن الإرادة والتخطيط، وبها تعطى الأم لطفلها إحساساً بأن النوم يحبه ويهتم به فهو يختبئ وراء الربوة، ويرتب ترتيبات، ويتخذ وسائل يعد بها (حلاًماً) له، والمقصود أن يشعر براق بأنه محبوب فحتى النوم يحبه، حتى النوم.

وقد يقول قائل: أفهم الصغير كلمة (حلم) ولعل الجواب يكون نفيًا، ولكن هذا لا يمنع الأم من استعمالها لأن الكلمة تكتسب معنى ولو غامضاً من سياق الكلام فيحس الصغير أن الحلم لابد أن يكون شيئاً جميلاً ما دام النوم اللطيف هو الذي يعده له، وإذن فإنه سيتلطف إلى أن ينام ليعرف طعم هذا «الحلم» المهيأ له، وسنرى في موضع آخر أن الأم تستعمل إحياء سياق الكلام هذا في تعليم الطفل، وكل أم حتى الجاهلات تعرف بالفطرة كيف تستعمل هذا.

لنلاحظ كذلك أن الأم تزرع حب الطبيعة في نفس الصغير فهي تشخص له الربوة والنجم والحقل والورد وسواها لكي يبدأ بالارتباط بها فضلاً عن أنها بذلك، تحصى له أجزاءً بعينها من العالم المنظور الذي يمتد حوله ليعرفها ويتعلم أسماءها، والأغاني التي تنشدها الأمهات للأطفال -كما سبق أن قلت- يجب أن تكون تربية لهم بوسائل إيحائية جمالية، غير مباشرة، إننا لانغنى للطفل لكي نؤنس وحسب، وإنما نريد أن نربي روحه، ونغذي حس الجمال والمحبة لديه، ونعلمه الأسماء والأعماق التي للأشياء.

كذلك ينبغي أن نلاحظ أن الأخبار التي نقلتها الأم إلى طفلها (النوم يختبئ، ويهيئ حلاًماً) وما يليها إنما هي أسلوب لإثارة اهتمام الصغير فكان أمه تقص عليه حكاية، والأطفال يسعدون بالقصص، والأم لها من ذلك مقصد سنقف عنده فيما بعد عندما نتقدم في تحليل إشعاعات القصيدة ورموزها.

ثم نصل إلى الشطر الثالث (والطم له أجنة ترقى النجما) وفيه تواصل الأم إثارة اهتمام الصغير فبعد أن لفت خياله حول ذلك (الطم) الذى أعده له النوم، أضافت أنه -أى الحلم- يملك أجنة، فهى تشير ضمناً إلى أحب المخلوقات إلى الطفل: العصافير والطيور، وإلى أين سيطير هذا الطم المجنح؟ إلى (النجم) اللامع الجميل الذى يهتم الطفل به عادة خاصة الطفل العراقي الذى ينام صيفاً على السطح فهو متصل بالنجوم اتصالاً لايتاح لغيره، مثل ذلك الراعى اليافع فى قصة «الفونس ودوبيه-النجوم» Les Etoiles وخلال هذا تستثير الأم طفلها استثارة جمالية وتوحى إليه أن الأجنة والنجوم إنما هى أشياء حلوة تبهج الإنسان، وحتى لو كان الطفل لايتبين جمالية هذه الأشياء بحسه فإنه يستشف ذلك لأنها وردت فى سياق أشياء لطيفة مثل (ماما الحلوة، والكائن الجميل، والنوم، والربوة، والطم) وبالاقتراح يفهم الصغير أن هذه الأشياء جميلة أيضاً، وهذا مبرر فى علم النفس التربوى فإن إحداث الاقتراح وسيلة ناجحة من وسائل تعليم الصغار، والطفل ينفر من الطرق المباشرة وما من أم عاقلة تلجأ إليها مطلقاً.

والواقع أن عبارة (الطم له أجنة ترقى النجما) لها، فى الجانب غير الواعى من ذهن الأم، ثلاث وظائف:

- ١- وظيفة جمالية تقرب فيها الأم مشاهد الطبيعة إلى طفلها كما سبق.
- ٢- وظيفة قصصية لأن هذه العبارة حلقة من حلقات السلسلة، تكمل الحكاية البسيطة التى بدأت فى الشطر الأول وهذا يحتفظ بانتباه الطفل.
- ٣- وظيفة تربوية، فإن الأم عندما تقول لطفلها إن الطم الذى أعده له النوم ذلك الكائن الجميل سيطير بأجنحته إلى النجوم ويحدثها عن الطفل إنما تستعمل عنصر الرمز، وترمز الأجنة إلى (الارتقاء) والصعود، ويرمز النجم إلى آفاق المثل العليا التى تهفو الأم إلى توجيه الصغير إليها، فالطم إذن يصعد بالطفل إلى المسالك الروحية العليا، وهنا قد يعترض معترض بأن المستوى الرمضى صعب على مدارك الطفل، وجواب ذلك أنه قد يكون كذلك ولكن الأم لا تشرح رموزاً لصغيرها وإنما تكتفى بزرع بذرة إحياء فى نفسه، وتكرار هذه البذرة فى المستقبل سيصحى ذهن الصغير تدريجياً، كما يسمع الطفل كلمة (ماما) أول مرة فلا يفهما، وعندما تتكرر قيما بعد يتفتح ذهنه ويبدأ يتبين المعنى، كما أن من الممكن أن يسعد الطفل بالوجه الظاهر من أغنية أمه دون أن يحصد أى رمز منها فإن هذا لا يضير الأغنية فى شىء،

والطفل مشدود إليها على كل حال. هذا والرموز موجودة في كل شعر جيد، وهي جزء من تعدد مستويات المعنى حيث يكون للشطر وجه ظاهر ووراء أبعاد رمزية والناقد يقوم بوظيفة الكشف ويرفع الحجب عن هذه الرموز والأعماق، وبذلك يقود القارئ.

ونأتى إلى الحلقة الثالثة من السلسلة وهي قول الشاعرة (والنجم له شفة وبحب اللثما) وفيه تعود الأم إلى النزول إلى مستوى الطفل وأساليبه فتشخص له النجم وتجعله كائنًا له (شفة) وتضيف أنه مولع بالتقبيل موحية إلى الطفل بأنه سيفمره بالقبلات، وإلى جانب تشخيص الأشياء الجامدة ومنحها الحياة على طريقة الطفل، أرادت الأم أن تربط صغيرها بالعالم الرحب حوله، فهي تخبره أن الوجود دنيا جميلة رحبة، وأنه يستقبل فيه بالقبلات، وبهذا تمنح الطفل سعادة الأحساس بأنه محبوب وكأنه أكون كله يريد احتضانه، وهذا الأحساس يجعل الطفل يعطى الحب بالمقابل ويسبقه على الحياة والناس والأشياء، ويخبرنا المربون والنفسيون أن هذا من أهم أسس التربية النفسية، فقد لوحظ أن الطفل الذى لا ينال المحبة والإعزاز تنمو في نفسه البغضاء، والحدق على البشرية وقد يحوله هذا إلى مجرم خطير.

ولنلاحظ أن الأم، في كل هذه الأشرطة، تضاحك طفلها وتؤنسه وتربيته، ويصبح هذا أوضح لو تصورنا أمًا تقص على طفلها هذه الحكاية:

«النوم كائن صغير جميل يحب أن يلعب معك، وقد ذهب واختبأ وراء الرابية وهناك صنع لك حلمًا حلواً له جناحان، وهل تعلم ماذا سيفعل هذا الحلم؟ إنه سيطيّر إلى النجمة اللامعة في السماء والنجمة يا براق لها شفة وتستطيع أن تقبل بها كل الأطفال الذين تحبهم، وسوف تنزل وتقبلك هكذا، وفجأة (تدغدغ) الأم طفلها وتغمر بالقبل وجهه وعنقه وكتفيه، ويروح هو يضحك (مكررا) بسعادة بالغة، وكل هذا له وظائف إلى جانب ملاعبة الطفل ومناغاته وإضحائه، فالغرض الأساسي في ذهن الأم أن تستنفد طاقة الصغير على السهر فيهدأ ويرتخي وينام.

### عنصر الموسيقى في المقطع

استعملت الشاعرة في هذه القصيدة التكرار الذى يحبه الأطفال ويطربون له؛ لأنه يحدث موسيقى لفظية ظاهرية، وكان أسلوب هذا التكرار أن يبدأ الشطر بعين

الكلمة التي جاءت في آخر الشطر السابق كما يأتي:

براق الحلو اللثة ينوى النوما

والنوم وراء الربوة هيأ حلما

والحلم له أجنحة ترقى النجما

والنجم له شفة ويحب اللثما

واللثم سيموقف طفلى

ماما ماما

ولهذا التكرار ثلاثة أغراض كانت وراء وعى الأم دون أن تشخصها أو تقصدها قصدًا وسندرجها فيما يأتي:

١- إمتاع الطفل بوسيلة لفظية تسره بوقعها الجميل، فكل تكرار يحدث موسيقى لفظية ورنينًا، والنغم الصوتي يسر الصغار لأن تنوقه سهل، والتقاط أمواجه يسير عليهم.

٢- إن هذا التكرار في القصيدة يربط آخر كل شطر بأول الشطر التالي، وهذا يمتع الطفل إمتاعاً شديداً وربما كان ذلك لأنه يشعره بأن كل شيء جميل في الحياة ينبت شيئاً جميلاً آخر، فإن الشيء الجميل (أ) الذى ناله الطفل قد تنفتح كالوردة فى أول الشطر التالى وأعطاه الشيء الجميل (ب)، والشيء الجميل (ب) ليس عميقاً وإنما سيثمر ويعطيه الشيء الجميل (ج) وهكذا، وهذه الفكرة قد عرضت على الطفل فى النشيد عرضاً جعلها شبيهة بموسيقى الشعوب البدائية بحيث يتنوقها الصغير كما يتنوقها الرجل البدائي الذى لا يفهم، وإنما يحس الأشياء إحساساً غريزياً.

٣- هناك وظيفة تعليمية لهذا التكرار، لأنه، بترديد الكلمة الواحدة مرتين، يسلط الضوء عليها ويساعد الطفل على تنوqها وحفظها، وبهذا يزيد التحسس اللفوى لديه وترتبط الالفاظ بالعالم الملموس حوله فتكتسب الحياة، فالأغنية على شكل غير مقصود درس لفقوى فى مستوى الطفل، وقد لاحظ السيد عبدالجبار أن هناك تتالفاً وتعاقباً فى عرض الفكرة، ولكنه توهم أن تلك الصفة ظاهرة هندسية مفروضة على المقاطع من الخارج، دون أن تتنبع من الجو النفسى للقصيدة، وقد سبق أن أشرت إلى أن لفظة (هندسية) غير موفقة هنا؛ لأن الأشكال الهندسية تجريدية لا تخاطب عواطفنا،

وإنما الذى يستمتع بها هو العقل وذلك حين يلاحظ تناسق أبعادها أو يدرس المعنى الكامن فى اختلاف خطوطها فى اتجاهاتها وأطوالها، ويسمح لى الناقد الفاضل أن أقترح لهذا الشكل فى قصيدتى اسماً يبدو لى أكثر دلالة عليه وهو (السلسلة الموسيقية) وسبب اختياري لهذا الاسم أمران:

١- أن السلسلة تتكون من حلقات متتالية متساوية، مثل الأشطر التى جاءت فى قصيدتى، كل شطر يعطينا حلقة عاطفية تصويرية مساوية فى شكلها وأسلوبها وحجمها للحلقات الأخرى، فى حين أن الشكل الهندسى لا يشترط وجود حلقات، وينبغى أن يكون واضحاً لنا أن تساوى الأشطر فى الطول هنا يفرض وجوده على المعنى نفسه، وكأن الأم تشعر طفلها بذلك بوجود نظام وتنسيق فى الوجود، إلى جوار الجمال والحب قائمة له ضمناً إنه لابد لنا -حتى أنت يا صغير- أن تخضع للنظام (ويضمنه النوم فى المواعيد المضبوطة). وتوحى حلقات السلسلة المتساوية بموسيقى مطردة تتبع من هذا النظام، وإذا أحس الصغير -بضرب من الفطرة الروحية - أن النظام مرتبط بالموسيقى والجمال، فإنه سيحب، وهذا أسلوب آخر تغذى به طفلها بالنوم.

٢- إنما سميناه (السلسلة الموسيقية) لأنه يثير نفماً لفظياً وداخلياً، فى حين أن الشكل الهندسى لا يستثير عند من يراه حساً صوتياً.

### السلسلة فى ماثوراتنا الشعبية (الفولكلور)

قبل أن أدرس المعنى الفكرى وراء هذه السلسلة التى لم يستسغها الناقد فى قصيدتى ووصفها بأنها تتالى مقولات منطقية لا أكثر، أعود بذاكرتى إلى أيام طفولتى البعيدة فى بغداد، عندما كانت عمى تغنى لى أغانى الأطفال المعروفة فى ماثوراتنا الشعبية، وكان بينها نشيد يجرى فى سلسلة كهذه التى استعملتها فى (أغنية لطفى) وسأنتقى من ذلك النشيد الأبيات الآتية:

صندوقى ما له مفتاح	والمفتاح عند الحداد
والحداد يريد فلوس	والفلوس عند العروس
والعروس بالحمام	والحمام يريد قنديل
والقنديل واقع بالبير	والبير يريد حبال

والحبال عند الجاموس والجاموس بالبرية  
والبرية تريد مطر والمطر عند الله

لا إله إلا الله

لا إله إلا الله

وقد كنت في طفولتي أحب هذه الأنشودة نون أن أعرف سبب ذلك ولكني كنت ألاحظ بوضوح، أن كل عنصر فيها يحتاج إلى غيره، فالملوب مفتاح الصنوق، والمفاتيح يصنعها الحداد الذي لا يملك نقوداً يصنعها بها فإن النقود عند العروس، والعروس في الصام، إلخ، وهذه الظاهرة كانت تسرنى بما فيها من ترتيب يسعد الـذهـن الصغير، وبما فيها من نغم يبهـر شاعرة طفلة ناشئة تكلف إلى الغناء والموسيقى أشد التلهف، غير أنني -كما هو متوقع- لم أكن أستطيع النفاذ إلى المعنى الذكي الذي رقرقه في النشيد أجيال الجماعات العراقية المجهولة التي تناقلته حتى انحدر إلينا.

وأظن أن أحد أسباب حب الأطفال العراقيين لهذه الأنشودة أن الـذهـن الصغير قادر على ملاحظة السلسلة فيه، بسبب وضوحها وقوة نغمها، بسبب وجود التكرار بين آخر كل شطر وأول الشطر التالي.

وإذا كانت الأنشودة لم تبيح لي في طفولتي بمعناها الرمزي، فإنني الآن -بعد النضج- قد أصبحت ألاحظ باستمتاع وتأثر بالغ ما تكشفه هذه الأنشودة الشعبية من معانٍ، فهي تشخص ظاهرتين في حياة الجيل العراقي الذي وضعه (وقد يكون ذلك في القرن الثامن عشر أو التاسع عشر فإن الإنشودة تراث شعبي لا علم لنا بتاريخه) وسأدرج هاتين الظاهرتين فيما يأتي:

١- إن هذه الأنشودة تعطينا صورة حزينة لحياة الشعب العراقي الذي كان يعاني عوزاً شديداً وفقرًا مدقعاً بحيث يبدو أن من المستحيل تلبية رغبة لأي أحد، فما يحتاج إليه الفرد مربوط دائماً بشيء لا يمكن الحصول عليه وكل شيء مفقود لأن وجوده يتوقف على وجود شيء آخر لا سبيل إليه، حتى العروس التي تعطى مالاً عند الزواج -فهي المحظوظة في مجتمع مفلس- حتى هذه العروس لا يمكن الحصول على قرش منها لأنها في الحمام يوم زواجها متعطشة للاستحمام الذي لا يتحقق في ظلام دامس لأن قنديل الصام قد سقط في البئر، إن هناك في هذا النشيد الشعبي

قوة شريرة تتأوى العراقي البائس وتطارده وسرعان ما يبدو للمتأمل أن من المستحيل تحقيق أى شىء.

٢- الظاهرة الثانية التى تعكسها هذه الأنشودة هى ظاهرة الإيمان الدينى العميق الذى يتصف به العراقي، لأن سلسلة الاحتياجات تنتهى عند الله الذى هو منبع العطاء الكامل وسند المحتاجين ومنجذ المستضعفين، وعندما يقنى الطفل نشيده هذا فهو ما زال حتى اليوم ينشد كل شطر فيه مرة واحدة ما عدا (لا إله إلا الله) فهو يعيدها ثلاث مرات، ولنلاحظ أن النشيد المذكور يوحى إلى الذهن الناقد أن وجود الله يكسب الجماعات العراقية المعذبة راحتين اثنتين هما:

١ - إن الله ينهى سلسلة الاحتياجات المتعاقبة، حقاً إن القنديل قد وقع فى البئر، وإننا إذا أردنا التقاطه من الأعماق احتجنا إلى حبال، وحقاً إنه لا حبال لدينا لأننا ربطنا بها الجواميس التى ذهبت إلى البرية وستأخر هناك بحثاً عن عشب غير موجود لأن المطر محتبس، كل هذا واقع ولكن... فجأة يتذكر المحزون أن المطر عند الله، والله هو منبع الرحمة الأكبر، وهذه الفكرة تبعث دفاً الطمانينة فى قلبه لأنها تعده بسد الحاجة، ولذن فالسلسلة الشريرة التى لاحت للعراقي المحروم غير قابلة للانتهاء قد استقرت على شاطئ الله العلى القدير محطّم السلاسل وواعد المؤمن بالصحو، وفى هذه الفكرة الراحة الكبرى من البلاء المميت، وسرعان ما ينزل المطر غزيراً، وإن فسينبت العشب، ويشبع الجاموس ويرجع فتمتلك الحبال وتستخرج من البئر القنديل ليضىء حمام العروس وهكذا تتجه السلسلة نحو الطول بعد أن كانت سائرة إلى التآزم.

ب- هناك راحة ثانية يسبغها وجود الله، هى هذه المرة راحة فكرية يشعر بها العلماء والمثقفون أكثر مما تحصيها الجماهير المحرومة من التعليم، فإن السلسلة التى وردت فى الأنشودة تعرض لنا وضعاً فكرياً كانت كل الأشياء فيه ناقصة لا يكتمل وجودها إلا بأشياء أخرى هى نفسها ناقصة تحتاج إلى سواها، ولو استمرت هذه النواقص، لو تهادى هذا الارتكاز على الهواء، ومن ثم السقوط المومع، لكان فى ذلك تعب فكرى شديد للعقل الإنسانى المظفور على التماس نهاية لكل سلسلة، وكلنا نعلم أن فكرة اللانهاية تبقى مسألة يستحيل على العقل الإنسانى المحدود أن يرتاح إليها؛ لأن العقل البشرى لا يستطيع أن يتصور



شيئاً له نهاية سواء أكان ذلك في الزمان أو المكان، ولذلك كان وجود الله أعظم نعمة على الإنسان المتأمل في أقطار السموات وآماد الأزمنة، ولقد كان يمكن أن تكون السلسلة المتعبدية في الأنشودة بلا انتهاء وبذلك يفقد العقل العراقي ارتكازه وسعادته لولا وقوف هذه الاستمرارية عند الله، وفي ذلك راحة العقل الكاملة ولذلك تكون عبارة (لا إله إلا الله) هتافة صادرة من أعماق القلب كما يهتف الفريق المشرف على الموت عندما يبرز له زورق ينقذه فجأة، وتنتهي الأنشودة ببلوغ الشاطئ ويكف الذهن عن الشرود في فراغ حزين.

هذا ما أتمنى أن يلاحظه الناقد الفاضل، فهل تراه يجد في هذه السلسلة الشعبية تكلفاً أو هندسية أو منطقاً؟ والواقع أنه لو كان فيها ذلك لما سعدت بها أجيال من ملايين الأطفال في العراق فلا شيء أيقض من المنطق والهندسة إلى الأذهان الصببانية البريئة، ثم إن أولئك الأجداد الأميين الطيبين من طبقات الشعب الفقيرة كانوا ينفرون من التجريد والقضايا العلمية لأنهم عاطفيون انفعاليون، ولذلك عبروا بحلقات السلسلة عن أحزان واقعهم البائس نون أن يلاحظوا فكرة التسلسل ملاحظة واعية.

ويعد فائنا ألسام -من زاوية نظر نقدية- هل كانت هذه الأنشودة الشعبية وراء وعى الشاعرة وهي تغنى لطفلها عام ١٩٦٤؟ هل يزغت من مخزن ذاكرتها، من وراء اللاوعي ووجهتها على صورة ما، إلى اختيار أسلوب السلسلة لقصيدة تغنيها لطفلها؟ إن هذا في نظر النقاد النفسيين جائز تماماً، وقد شخصوه لدى كبار الشعراء والروائيين مثل الروائي الأيرلندي جيمس جويس الذي برزت في كتاباته أناشيد الطفولة وذكرياتها وروايتها وألوانها برونزاً واضحاً، كان «جويس» يفرض على أحداث قصصه أحياناً شكلاً قد يكون موازياً لخطوط قصة وقعت له في طفولته، أو يعطينا في رواياته رموزاً شديدة الخفاء وأحداثاً يتناسق كل منها مع مرحلة من مراحل الصبا، وكل هذا من عمل ما يسمى باللاوعي، لأن الطفولة نفسها وجود زمني لا يعي ذاته ويعيش الأشياء مرة واحدة، في حين أن الكبير الناضج قد يعيش الحدث الواحد عشر مرات باستحضاره في الذاكرة أو التغنى به، أو كتابته على الورق.

وقد يعجب القارئ من أن أماً متعلمة مثلي تستعمل في الغناء لطفلها وفي تنويمه عين الأساليب النفسية التي استعملتها الأمهات الجاهلات في الستين الغابرة؟!

وجواب هذا أن رعاية الطفولة والغناء لها وحس الأمومة أشياء مشتركة بين المثقفة والجاهلة، إن ملاعبة الأم لصغيرها ليست مسألة منطقية تتميز بها المثقفة، وإنما اندفاع عاطفية غريزية فالأم هي الأم والطفل هو الطفل في كل زمان ومكان.

### معانٍ ودلالات في سلسلتى

بعد أن استخرجنا ما وراء السلسلة الشعبية (الفولكلورية) من معانٍ غافية، نعود للنظر فى سلسلتى أنا التى غنيت بها لطفى، متسائلين إلامَ انتهت هذه السلسلة؟ أما الجماعات الشعبية فى مائوراتها فقد انتهت سلسلتها إلى (الله)، وأما الشاعرة فقد انتهت الحلقات المتتالية لديها فى المقاطع الثلاثة إلى إفاقة طفلها من النوم. قالت فى آخر المقطع الأول:

والنجم له شفة ويحبّ اللثما

واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

ومثل هذه النهاية نجدها فى ختام المقطع الثانى أيضاً وفيه سلسلة مماثلة تدخل (بابا الحبيب) فى الأغنية وتنتهى إلى ما يأتى:

أربيع الورد لموب يهوى الوثبا

والوثب سيوقظ طفلى

بابا بابا

إن وراء هذه الظاهرة، ظاهرة اليقظة والصحو فى ختام كل سلسلة، رمزاً ومعانٍ ودلالات تختبئ وراء المعنى الظاهر أبسطها فيما يأتى:

١- إن انتهاء كل سلسلة بالصحو من النوم يوافق رغبة الطفل، فالأم تعلم أنه يتهرب من النوم ويريد أن يسهر، وعندما تناول إغراه به، تضمن ذلك وعداً ساراً بأنه سيصحو وشيكاً وبهذا تقنعه أن يستسلم للنعاس ويغفو.

٢- إن المستوى الأعمق من المعنى هنا هو الإيحاء للطفل بأن النوم ظاهرة عابرة فى حياة الإنسان، وإن لم يكن منها بد، والحالة الأساسية الأجمل هي الصحو، ولذلك تحرص الأم على أن تحبب إلى صغيرها كلاً من اليقظة والمنام، ترسم له الرقاد على

صورة طفل جميل يختبئ وراء الرابية ويصنع أحلاماً، وتصور له الاستفاقة على أنها مغادرة لأروقة النوم على وقع قبلات منصبة من شفة النجمة الصديقة ذات الضياء، فهو يلعب مع ملائكة النوم عندما ينام، ويسعد بقبلات النجمة حين يصحو.

٣- إن البناء الرمزي وراء هذا المقطع وسواه يتضمن اعتبار اليقظة رمزاً للحياة، والرقاد رمزاً للموت، وعندما يتم الصحو (الحياة) بواسطة التقبيل (الحب) يكون المعنى أن الحياة الراكدة يصحها الحب، وبذلك توحى الأم إلى طفلها -وسيُفهم كلما كبر- أن الحياة والحب مترابطان وأنه ما دام حياً فسيُتلقى القبلات لا من شفتي النجمة فحسب وإنما من (ماما الحبيبة) أيضاً ومن الحياة كلها.

وعندما تحبب الأم النوم إلى طفلها -مع أنه موت مؤقت- فهي تشعره بأن الموت جزء من الحياة، وتقتلع من نفسه منذ الصغر مسألة الخوف من الموت؛ لأن الموت كالنوم يختبئ وراء الرابية ويهيئ للصغير أحلاماً، ثم إن رقدة الموت كرقدة النوم وراها صحوه بانحة قد تكون على القبلات والسعادة والضياء.

وأعيد القول هنا بأنه ليس من الضروري أن يفهم الطفل بوعيه كل هذه المعاني، إنما سستقرر في أعماقه بنوراً تنمو مع الزمن حتى إذا كبر وصار شاباً كان يحمل في قلبه الاطمئنان إلى الموت فهو ليس أكثر من نوم فيه أحلام كما يقول شكسبير على لسان بطله (هاملت)

To die, to sleep

To sleep perchance to dream

وأت ترجمها نصاً: «أن تموت يعني أن تنام، وأن تنام قد يعني أن تحلم».

٤- المعنى الأخير الكامن في سلسلتى الموسيقى هو أن الوجود ليس خليطاً من العناصر غير المترابطة (النوم، الربوة، الحلم، الأجنحة، النجم) وأن هذه العناصر لا يذهب كل منها في اتجاه، على شكل فوضى مفلك، وإنما هناك ترابط خفي، هناك تسلسل وتلاحم، وينبع هذا الترابط من أن النوم ينتج الأحلام، والأحلام تصعد إلى النجوم، والنجوم تعطى القبلات وتصحي النائم وتسلمه إلى الحياة، فكل هذه العناصر تتعاون لتصنع الحياة وهكذا يتوحد كل ما هو مشقت ومبعثر وينجو الإنسان من الإحساس بأنه يعيش في عالم مجزأ إلى عناصر معزولة تعاديه وتكيد له.

وبعد هذا التحليل سننتهي إلى أن سلسلة الشاعرة المتعلمة، وسلسلة رجل الشعب الأمل كانتا كلتاهما تحملان مستويات مختلفة من الرموز والمعاني فهناك معنى بسيط فيه إمتاع للطفل وتنمية لحسه الموسيقي وإيحاء بحب الحياة، وهناك إلى جانب ذلك معانٍ ياطنّية تشخص حقائق الحياة الكبرى، السلسلة الشعبية علّمت الطفل أن الله تعالى أكبر منبع للخير والعطاء والجمال والرحمة في حياة الإنسان، وسلسلة الشاعرة علّمت براقاً أن الحياة جميلة بما فيها من ربي ونجوم وطيور وأحلام وأن كل هذه العناصر تسبح على الإنسان الحب وتسعده، وأن النوم محطة ينزل بها الإنسان نزولاً مؤقتاً استعداداً للصحو، وأن الحياة والحب وجهان لشئ واحد.

## الباب الثالث

### في العروض العريضة



## الفصل الأول

### الخليل والدوائر الشعرية

ما زال علم العروض يُعدّ بين الشعراء والأدباء موضوعاً غامضاً صعباً لا يجزئ أحد أن يقترب منه ويخوض بحوره، إن الضباب يحف به في أذهانهم ويندر بينهم من يقتحم معتركه محاولاً أن يفهمه وينتفع به في شعره ونقده، ذلك مع أن حركة الشعر الحر قد جاءت معها باكبر مقدار من الأخطاء العروضية عند أغلب الشعراء، وبذلك أصبح لابد للشاعر والناقد أن يعرف أصول العروض ليستطيع تحاشي الأخطاء ويعرف كيف ينبه إليه، لأن العروض يعطى الناقد القدرة على صياغة التنبيهات في صورة علمية موضوعية ويمنح الشاعر القدرة على تحاشي الأخطاء العروضية، والسؤال الذي نحب أن نلقيه هو هذا: لماذا يستصعب الشاعر والناقد موضوع العروض وهل يرجع السر في ذلك إلى كون المرء علوّ ما جهل؟ أم أن السبب يكمن في صعوبة علم العروض نفسه وعدم مطاويعته للذهن المتفهم؟ الحقيقة أن السؤالين كليهما يتطلب الجواب بالإيجاب، فإن معظم أدبائنا ينفرون من العروض لأنهم يجهلونه أولاً ولأنه صعب ثانياً.

والذي يهمنا في هذا الفصل الجواب الثاني، أي صعوبة علم العروض فما هي الصعوبة؟ وعلى أي وجه تتجلى؟ إن أصعب ما في علم العروض هو التغيرات التي تطرأ على التفعيلات والبحور فتبدلها من حال إلى حال مثل: القطف، والترقيع، والقبض والكسف والتذييل، ولو راجعنا هذه التغيرات لوجدنا كثيراً منها ليس موجوداً في أصل الشعر العربي، وإنما أوجده العلامة الموهوب الخليل بن أحمد الفراهيدي، ذلك أنه حين نظر في علم العروض ووضع أصوله أراد أن يصوغ نظرية جديدة يصنف فيها بحور الشعر في مجموعات متباينة، كل مجموعة لها خواص ويمكن اشتقاقها من بحر أساس في المجموعة، وقد سمي هذه المجموعات بالدوائر وجعلها خمس دوائر في العروض العربي هي كما يأتي:

١- دائرة المختلف: وهي تشمل خمسة أبحر: اثنان منها مهملان أي غير مستعملين في الشعر العربي، أما الثلاثة الباقية المستعملة فهي: الطويل، والمديد، والبسيط.

٢- دائرة المؤتلف: وفيها بحران مستعملان هما: الوافر، والكامل، وبحر ثالث مهمل لم يستعمله القدماء واستعمل في العصر الحديث<sup>(١١)</sup>.

٣- دائرة المجتلب: وفيها أبحر ثلاثة كلها مستعملة وهي: الهزج، والرجز، والرمل.

٤- دائرة المشتبه: وفيها تسعة بحور المستعمل منها ستة هي: السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجث، وبقية البحور الثلاثة مهملة لم يستعملها أحد.

٥- دائرة المتفق: ويزعم العروضيون أن الخليل وضعها لبحر واحد مستعمل هو المتقارب فاشتق منها الأخفش تلميذه البحر المتدارك وأصبحت تضم بحرين اثنين مستعملين، وقد أثبت الأستاذ عبد الحميد الراضي في كتابه (شرح تحفة الخليل)<sup>(١٢)</sup> أنه لا يمكن إلا أن يكون الخليل هو الذي وضع البحر المتدارك لأن له هو نفسه قصيدتين من هذا البحر، ولأن طبيعة الدوائر تجعل من المحال أن يغفل الخليل فك البحر المتدارك من المتقارب.

ولو نظرنا في هذه الدوائر لوجدناها خلوة من الفائدة وفيها تعسف واضح، فإن الخليل حين وضع دوائره وجدها لا تتفق مع بحور الشعر المتداولة عند العرب، مثال ذلك أن البحر الوافر ووزنه المستعمل الدارج كما يأتي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولان      مفاعلتن مفاعلتن فعولان

. وهذا البحر لا يتفق مع دائرة المؤتلف لأن البحر الكامل لا يمكن أن يشتق منه، فماذا فعل الخليل ليحل هذه المشكلة؟ لقد هداه تفكيره إلى أن يجعل الوافر ذا أصل غير متداول لم يستعمله أحد من العرب إطلاقاً، ومن هذا الأصل الخيالي يمكن اشتقاق البحر الكامل، وتفعيلات هذا الوافر المفتعل تجرى كما يأتي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن      مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وهذا الوزن لم يسمع به في الشعر العربي مطلقاً ولم ينظم منه شاعر بيتاً واحداً، وقد أدرك الخليل ذلك فزعم أنه الأصل غير المستعمل للوافر.

وبعد أن ثبت الخليل هذا الوزن العجيب في الدائرة، نظر في الوافر المتداول وفيه العروض والضرب (فعولان) بدلاً من مفاعلتن المثبتة في الدائرة، ولكي يبرر هذا ابتدع



تغييراً سماه القطف وعرفه بأنه حذف السبب الخفيف من آخر مفاعلتين وتسكين ما قبله فتصبح التفعيلة (مفاعلاً)، وتنتقل إلى مساويتها (فعولان)، وبهذا أقام الخليل جسراً بين (مفاعلتين) الموهومة و(فعولان) الواقعية، وهكذا اضطر الخليل اضطراباً إلى خلق التغيير المسمى بالقطف وزرعه في ذاكرة الدارس، ولولا افتراضه لأصل الوافر غير المستعمل لما احتجنا إلى حفظ هذا الاصطلاح «القطف» ولقلنا إن وزن الوافر هو «مفاعلتين مفاعلتين فعولان» وسميناه الوزن «السالم» الخالي من التغيير.

ولنضرب مثلاً ثانياً مما أحدث الخليل لطلاب العروض من المتاعب، لقد قال لنا الخليل إن (السريع) وزنه:

مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن      مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن

وهذا هو الوزن المستعمل عند العرب جميعاً وما من وزن آخر غيره عرفه شعراؤنا منذ الجاهلية إلى اليوم، ولكن هل تركه الخليل على هذا؟ لا، وإنما أراد له أن يدخل في دائرة «المشتبه» ليكون أصلاً تشق منه بقية بحور الدائرة، وحين استحضر في ذهنه تفصيلات هذه الدائرة وجدها لا يمكن أن تشق من «مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن» فلم يجد مفرّاً من أن يبتدع للسريع أصلاً لا وجود له «مستفعِلن مستفعِلن مفعولات» بضم التاء الأخيرة، وهو وزن ثقيل لا موسيقى له ولا انسجام فيه بل هو غير موزون تقريباً، ومن هذا البحر الخيالي استطاع الخليل أن يشتق المنسرح والخفيف وغيرهما من بحور الدائرة، وكانت النتيجة هذا الافتعال وبالأعلى علم العروض كله، فإن الخليل المتوقد الذكاء حين أراد أن يصل الحبل بين هذا السريع الخرافي و«السريع» الاعتيادي المتداول بين الشعراء اضطر إلى ابتداع تغييرين أحدهما «الكسف» والآخر «الطى»، أما الكسف فهو حذف الحرف السابع من التفعيلة (مفعولات)، وأما الطى فهو حذف الرابع الساكن من «مفعولا» المتبقية وبذلك تتحول إلى «مفعلا» وتنتقل إلى مساويتها في الحركات والسكنات «فاعِلن»، وبهذا علل الخليل تحول «مفعولات» في الأصل الموهوم إلى «فاعِلن» في الوزن المستعمل.

وقد جرى الخليل على مثل هذا التعسف في غير قليل من نواته، فالبسيط مثلاً أصله في الدائرة:

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن      مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن

ولكى يربط الخليل بين هذا الوزن المخلوق والوزن المتداول قال إن الواجب (خبين) عروضه وضربه دائماً لتتحول إلى «فعلن» الدارجة، كذلك نجد أن البحر المديد أصل وزنه فى الدائرة الخيلية:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن      فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وهو لا يطابق الوزن المستعمل «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» ولذلك اضطر الخليل، من أجل سلامة دائرته المحبوبة، أن يجعله مجزئاً دائماً بحذف التفعيلة الأخيرة من كل من شطريه.

وإن القارئ ليتساءل: لِمَ هذا كله؟ ولماذا أتعب الخليل دارسى العروض بأن يحفظوا القطف والكسف والطى والخبين والجزم (٣) بفتح الجيم؟ أكل ذلك فى سبيل بناء نظرية خيالية ترتبط وفقها البحور فى دوائرها؟ والواقع أن هذه الدوائر غير موجودة إلا فى ذهن الخليل بن أحمد، وهو رجلٌ مبدعٌ موهوب ونحن أول من يعترف بعبقريته، ولكن هذا لا يمنعنا من أن نكون موضوعيين فنعترف بأن خياله قد حمله بعيداً فى مسألة الدوائر.

يضاف إلى ذلك أن دوائر الخليل قد أفسحت مجالاً لقيام أوزان ذكرها الخليل وسماها «المهملات» أى التى لم يستعملها الشعراء، والواقع أن الشعراء العرب الذين سبقوا الخليل لم يسمعوها مطلقاً بهذه البحور التى اقتضاها وجود الدوائر، وطالما سألت نفسى عن جدوى هذه البحور المتكلفة المفروضة قرضاً، ولماذا تتقل على طلابنا فى الجامعات بها إذا كان العرب لم يستعملوها؟ مثال ذلك ما نجد من بحور مهملات فى دائرة (المشتبه) وهذا أحدها ويسمى «المتنّد»:

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن      فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن

وهذا بحر آخر يسمونه «المنسرد»:

مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن      مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

وأين الموسيقى فى هذين الوزنين؟ وأين من استعملها من الشعراء منذ وجد الشعر العربى؟ اللهم إلا إذا استثنينا النظاميين الذين درسوا علم الخليل فلما وجدوه يذكر أوزاناً مهملات نظموا لكل منها مثلاً.

والواقع أن هذه الدوائر لا تتفع دأرسى العروض ولا تخدمهم على أى وجه، وقد كان يمكن للعروض العربى أن يضبط من نونها، ومن الأدلة التى تثبت هذا ما وقع لى أنا بين آلاف الطلبة الذين درسوا العروض، فعندما كان عمى اثنتى عشرة سنة قرأت كتاب «ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب» للأستاذ أحمد الهاشمى يرحمه الله، وهذا الكتاب يلخص العروض العربى للطالب الحديث ولكنه لا يشير بحرف إلى وجود دوائر فى العروض، لقد درس أحمد الهاشمى عروضنا وكان الدوائر غير موجودة إطلاقاً وكانت النتيجة، أننى نشأت ومارست الشعر وأنا لم أسمع بوجود الدوائر، فهل أضرنى ذلك فى شىء؟ اللهم لا، فقد مضيت فى حياتى الشعرية حتى عام ١٩٥٧ - وهو تاريخ صدور مجموعتى الشعرية الثالثة «قرارة الموجة» - دون أن أسمع بوجود الدوائر، وعندما سمعت بها سنة ١٩٥٧ فوجئت مفاجأة شديدة فبادرت إلى دراستها فى مظانها على الفور، ومعنى ذلك أننى نظمت مئات القصائد المتنوعة الأوزان والأشكال دون أن أحتاج إلى معرفة الدوائر فما نفعلها إذن؟

والحق أن هذه الدوائر قد عقدت العروض العربى تعقيداً لامبرر له وفعلت ذلك بأسلوبين اثنين:

١- لأنها أضافت إليه صعوبة الربط بين البحور المتنوعة برابط داخلى مع أن البحور فى الأصل غير مترابطة.

٢- لأنها اضطرتنا إلى اختراع التغييرات نعلل بها للاختلاف بين صورة البحور المتداولة وصورتها فى أصل الدائرة.

والسؤال الآن هو: هل نستطيع نحن العروضيين فى القرن العشرين أن نضع خطة جديدة للعروض العربى نحذف منها مسألة الدوائر حقناً كاملاً؟ هذه مسألة فيها نظر، وقد يذكرنا القارئ، فى هذا الصدد، بمحاولة أحمد الهاشمى التى نجح فيها فأغفل الدوائر وأعرض عن وجودها، وفى هذه الحالة نحتاج إلى أن نعود إلى كتاب «ميزان الذهب» وندرسه، وإذا ذلك سنجد أنه لم يفارق طريقة الخليل كلياً؛ لأنه عندما أسقط ذكر دوائره اضطر إلى استبقاء تغييراته كما هى، فلم يجرؤ على أن يقول لنا إن وزن الوافر «مفاعلتن مفاعلتن فعولن» وإنما أخبرنا أن أصل الوزن «مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن» دون أن يعلل عدم وجود هذا الأصل أو يذكر أين نجد فى ممارستنا الواقعية

لنظم الشعر، وإذن فإن أحمد الهاشمي لم يتحرر كلياً من الظل الذي يلقيه الخليل وإن كان حاول أن يتخلص منه بعدم التعرض لقضية الدوائر في كتابه.

ولكن ما أطلبه أنا هنا شيء أبعد من هذا فأنا أدعو إلى أن نعلم الطالب مباشرة أن وزن (الوافر) هو «مفاعلتن مفاعلتن فعولان» مكررة مرتين من دون أن يكون له أصل آخر غير مستعمل، ومعنى ذلك أننا حين سنصل إلى التفاصيل سنتقيد بهذا الواقع، يقول العروضيون مثلاً إن العروض الأولى المطلوبة المكسوفة في البحر السريع لها ضرب ثانٍ مطوًى موقوف، ولابد لنا أن نلاحظ هنا أن التغييرات الثلاثة الكسف والطي والوقف كلها قائمة على أساس أن أصل البحر في الدائرة هو «مستفعلن مستفعلن مفعولات» مكررة مرتين كل واحدة في شطر، فإذا تحررنا من هذه الخرافة وقلنا للطالب أن وزن السريع هو «مستفعلن مستفعلن فاعلن» مرتين لم نعد نحتاج إلى حفظ هذه الاصطلاحات وإنما سنقول للطالب أن فاعلن تحولت في الضرب إلى فاعلن بدخول التذييل عليها، وبهذا نتحرر من الاصطلاحات الثلاثة المعقدة، وعلى مثل هذا الأساس سنمضي في سائر أبحاث العروض العربي الذي سيصبح أبسط وأسهل وتخف فيه متاعب الدارسين، ذلك أن حفظ هذه الاصطلاحات من أصعب الأمور لدى الطلاب وهم يشكون دائماً من هذه التغييرات وأسمائها ومن الدوائر الشعرية وصعوبة رسمها وتوزيع البحور عليها.

وفي ختام هذا الموجز أقول: إن علينا اليوم أن نستعمل البحور على أساس الوزن العربي الموجود القائم الذي استعمله شعراؤنا في كل عصورهم دون أن نفترض لكل بحر مألوف أصلاً غير مألوف، فذلك ما لانفع له، وإنما هو شيء يقرب من التعجيز للشعراء والنقاد وطلاب العروض.

## الفصل الثانى

### الجانب العروضى من مسرحية شوقى (مصرع كليوبترا)

المسرح الشعرى شكلٌ جديدٌ من أشكال الأدب فى اللغة العربية، نقول هذا وإن كانت قد ظهرت فى العالم العربى مسرحيات شعرية غير قليلة، منذ بداية القرن العشرين، ذلك أن هذه المسرحيات ما زالت تفتقد عناية النقاد، وليس معنى حكمتنا هذا أن المسرح الشعرى جويهِ بالصمت الكامل، فإن هناك كتاباً تناولوه، على أن هذا التناول لم يقف عند الجانب العروضى من المسرحية الشعرية إلا نادراً وإنما اهتم الناقد فى العادة بتحليل الشخصيات والتعليق على الحوار ودراسة الفكرة والموضوع ونحو ذلك مما لا يغنينا عن الالتفات إلى الجانب العروضى.

وقد أدّى هذا الموقف لدى الناقد إلى أن يستهين طائفة من الشعراء المسرحيين بالجانب العروضى من مسرحياتهم فیرتكبوا الأخطاء الشعرية والأغاليط العروضية دونما حرج.

ومع أن شوقى قد نظم مسرحيته «مصرع كليوبترا» وفى ذهنه تسيطر مسرحية شكسبير الشهيرة Antony and Cleoptra إلا أنه خالف شكسبير فى قضية الوزن، أما شكسبير فهو فى مسرحياته يلتزم وزناً واحداً فى العادة ولا يخرج عنه إلا إذا عرض داخل المسرحية نشيد أو أغنية فإنه يخرج إذ ذاك إلى وزن غنائى قصير، وسرعان ما يعود إلى الوزن الأساسى للمسرحية (اللهم إلا كونه يخرج أحياناً إلى النثر الخالص وليس لهذا علاقة بموضوعنا) وهذا ما لم يفعله شوقى وإنما أقام مسرحيته على أوزان كثيرة ينتقل من واحد إلى واحد فى حرية كاملة، وهذا مقبول لأن الوزن الذى اختاره شكسبير يبدو لنا فى العربية وزناً موسيقياً سهلاً فيه عمومية تجعله يصلح للمحاورات البسيطة التى لاتصنع فيها، فضلاً عن قدرة الشاعر الإنكليزى على تنويع النبرة إلى أقصى حد وذلك بالشد على المقطع مرة والإرخاء مرة حسب ما يمليه الحس الشعرى والموقف على ذهن الشاعر، أما الوزن العربى الواحد فإن موسيقيته العالية تجعله رتيباً فى مسرحية يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات فى الأقل، فلو التزم

شوقى وزناً واحداً هو البسيط أو الطويل أو الخفيف لشعر المشاهد والقارئ بالمثل لأن قوة النغم فى هذه الأوزان تسيطر على المعانى وتحبسها فى قمقم، وتعطيها روحاً معينة، فإذا استمر المشهد كله على هذا شعرنا بأن الأحداث محبوسة فى نطاق معين هى الأخرى، ولذلك نؤيد شوقى فى استعماله لأكثر من وزن واحد عبر المسرحية.

ولندرس تأثير الوزن الواحد فى المسرح العربى بالرجوع إلى مسرحية شعرية نظمها الشاعر عمر أبو ريشة فى فصل واحد وسماها «عذاب» واستعمل فيها وزناً واحداً هو المتقارب، فجاءت وقائعها خلواً من الحياة وإنما تسمها الرتابة، وقد أوحى استمرار الوزن الواحد بالتكلف فى حديث الأشخاص لأن تغيير الوزن يشعر بتغيير الحالات النفسية التى تعتري الأفراد، ويتم على تغير نبرة الكلام، ولقد زادت الحاجة عبر هذه المسرحية القصيرة إلى تغير الوزن خاصة عندما رأينا (جميل) الزوج يكتشف خيانة زوجته ويصاب بصدمة عاطفية عنيفة تمرقه تمزيقاً، ومع ذلك يقف شامخاً صلباً يسخر منها ويسمعها كلاماً ظاهراً للين والحب وباطنه العتاب القارس والنقمة الطاغية، فعند هذا نشعر بحاجة مضنية إلى أن يتغير الوزن من المتقارب إلى سواء كالواقر الذى يصلح للسخرية، وما زال صدق سخرية (حايى) من (زينون) فى مسرحية شوقى يرن فى أسماعنا:

وَتُعْطَى حِينَ تَلْقَاهَا ابْتِسَامًا	وَانْطُونِيوسُ يُعْطَى مَا يَشَاءُ
صَبَاحَهُمَا مَغَازِلَةٌ وَصَيْدٌ	وَلِلْأَقْدَاحِ وَالْقَبْلِ الْمَسَاءُ
أَتَرْضَى أَنْ يَكُونَ سَرِيرُ مِصْرَ	قَوَائِمُهُ الدَّعَاةُ وَالْبَغَاءُ
أَتَهْدِمُ أُمَّةً لَتَشِيدَ فَرْدًا	عَلَى أَنْقَاضِهَا بَشْسُ الْبِنَاءُ

إنَّ فى البحر الوافر فى هذه الأبيات نبرة غضب واضحة تساعد عليها السرعة الطبيعية فى الوزن، والعبارات القصيرة القوية الفواصل، فماذا نجد من هذا فى كلام جميل الزوج المجروح فى مسرحية عمر أبى ريشة؟ إننا نسمعه يقول:

أَلْهَى الْحَيَاةُ أَلَا مَرْقَى	صَدُورِ الْحَنَانِ وَلَا تَنْدَمَى
وَصَيَّ لِعَابِكَ فِى طَعْنَةٍ	تَتَنُ اشْتِيَاءًا إِلَى بَلْسَمِ
فَفِى كُلِّ نَابِ تَغِيضُ الرِّقَى	وَتَذْهَبُ بِالْأَلَمِ الْمُفْجَعِ

ثم يقول ساخرًا من زوجته سعاد:

أُبْكِينَ يَا لَهْفَتَى لِلْمَيُون      يَكْسَرُ أَجْفَانَهُنَّ الْبُكَاءُ  
دَعْنِي لِأَشْرَبْ هَذِي الدَّمُوع      تَمُوجُ عَلَيْهَا طُيُوفُ الْوَفَاءِ

وهو هنا يسخر ولا يجد، فلانشعر بسخريته مطلقاً، لأن وزن المتقارب فيه جلال وأحلام ومحبة بطبعه، فهو يصلح للمعانى الرقيقة المرفهة ولايناسب هذا الموقف الرهيب حيث الزوج المطعون يكاد يقتل زوجته الفادرة، غضباً وشراسة كما صوره الشاعر، ولو كان عمر غير الوزن لأحسن إلى المسرحية ورفعها من البرودة التي تتصف بها.

وأما شوقي فإن له في مسرحيته (مصرع كليوبترا) موقفين من مواقف تغيير الوزن، أولهما: موقف كان هذا التغيير ناجحاً فيه فأحسن إلى سياق المسرحية وعبر تعبيراً قوياً عن الأحداث التي وقعت أمامنا على المسرح، وثانيهما: موقف أساء فيه الوزن المتغير إلى تعبيرية الشعر عبر الأحداث، وستحدث قليلاً عن كلا الموقفين مستشهدين بمثال.

نجد مثلاً للموقف الأول في أول الفصل الرابع من (مصرع كليوبترا) وتظهر فيه كليوبترا الملكة محوطة بالهموم والأحزان والمشكلات، فإن أنطونيو حبيبها وحاميها قد انتحر ومات، وجيش قيصر أوكتافيوس يحاصر الأسكندرية، والملكة مهددة بأن تحمل سبية إلى روما لتعرض على الجماهير سائرة على قدميها مقيدة وراء مركبة الفاتح المنتصر، وفي هذه الحالة من العذاب تصاب كليوبترا باضطراب شديد فتنتقل من فكرة إلى فكرة وكأن لا رابط بين هذه الفكر اللهم إلا أنها كلها أحزان تستشعرها الملكة المنكوبة المحيرة، وكلما خرجت من فكرة إلى فكرة أخرى غير الشاعر الوزن الذي تستعمل، وأول هذه الفكر تتعلق بموت مارك انطونيو عشيقها وهي تستعمل لها مجزوء الخفيف «فاعلاتن مفاعلن» فتقول:

نَامَ مَرْكُو وَلَمْ أُنَمْ      وَتَفَسَّرَتْ بِالْأَلَمِ  
لَيْتَ جَرَحِي كَجَرَحِهِ      لَقِيَ الْمَوْتَ فَالْتَأَمَ

وبعد تسعة أبيات تغير كليوبترا الفكرة فتكف عن التفكير في أنطونيو وموته وبطولته، وتنتقل إلى الإحساس بحراجه موقفها في وقت يحاصر فيه جيش أوكتافيوس مدينتها الأسكندرية، وعند ذلك تستعمل وزناً جديداً هو البسيط وتنتقل من قافية الميم إلى قافية السين فتقول مخاطبة وصيفتها:

يا شرميون بلغنا موقفاً حرجاً لا الرأي ينفعنا فيه ولا البأس  
لم يبق ثقب رجاء كنت المحه إلا تمرّض حتى سدهّ اليأس

ولابد للممثلة التي تمثل دور الملكة هنا من أن تترك معنى تغير الوزن، فإنه يشير إلى اضطراب كليويتر وتتقلها من فكرة إلى فكرة بعيدة عنها، ومن ثم فإن على الممثلة أن تتصور بوضوح أن كليويتر تسكت فترة بين الفكرة الواحدة وأختها، وتصمت كما يصمت الحائر الممزق النفس، وفجأة بعد السكوت تدخل في فكرة جديدة تنم على اضطرابها الشديد وحدة قلقها، ولذلك غير الشاعر الوزن والقافية، ثم ماذا؟ يقول شوقي في توجيهاته المسرحية: (تلقى كليويتر نظرة على الأسكندرية من الشرفة) وعينا هنا أن تتصور فترة جديدة من الصمت المتأمل تتدفع بعدها الملكة المحزونة قائلة من البحر الكامل على روى العين:

لجى يحدثنى بوشك أفوله أسكندرية هل أقول وداعاً؟  
وشيت برك جداولاً وخميلة وكسوت بحرك حدة وشراعاً  
وأنا اللبابة وقد ملأك غابة وأنا المهابة وقد ملأك قاعاً

وهكذا نجد الملكة تنتقل في حديثها من مخاطب إلى مخاطب، فهي في فكرتها الأولى قد خاطبت أنطونيو من مجزوء الخفيف:

انطوان انفض الكرى ساعة وانقل القدم  
قم كأس اخنم الهوى واشرب الراح بالنغم

وفي فكرتها الثانية خاطبت وصيفتها (شرميون)، أما في الفكرة الثالثة فهي تتحدث إلى الإسكندرية مدينتها الحبيبة، وهذا التنقل الكامل من فكرة ومخاطب، إلى فكرة أخرى ومخاطب آخر يبرر تغيير الوزن وتغيير القافية تبريراً يجعل ذلك التغيير ضرورةً فنيةً ملزمة.

أما الموقف الثانى الذى مضى فيه شوقي يغير الوزن دون أن يلاحظ أن هذا التغيير يسىء إلى السياق المسرحى أحياناً، ويخل بمعقولية الأحداث فما نحن أولاء نصرب له مثلاً من الفصل الثانى فى المسرحية، وسننسخ الحوار كاملاً ثم نعقب عليه



بما ينبغي قوله، وقد دار هذا الحوار في حجرة الولايم بقصر كليوبترا حيث الاحتفال بانتصار أنطونيوس على عبوه أوكتافىوس في معركة البرّ الأولى وهذا نص الحوار:

أنشو- تملك والله قضيه	أصبح الرامسى رعيه
حكيم الحب على قيد	صبر والحب بليته
صبار كالشعب وساوى	همسج الإسكندريه
أنطونيوس- حبرا تكلم ألا عجيبه	من سحر منف أو سحر طيبه؟
حبرا- إله الحرب سامحنى فأتى	غلبت على أبالستى الغضاب
هم لا يجلسون على غناء	ولا يتحدثون على شراب
كليوبترا- ولكن قيصر يدعوك حبرا	وقيصر لا يُردّ بلا جواب
وأنت الكاهن العراف فانظر	أغير السحر شيء فى الجراب؟
حبرا- إذا ما شئت مولاتى فأتى	أطالع فى الكفوف وفى الكتاب
كليوبترا- ادن من قيصر حبرا	وانظر الكفين واقصرا
أنطونيوس- تمال حبرا وقلّص	يلى يمنى ليسرى
لعل أسرار كفتى	كواشف لك سررا
ألا ترى لى بقاء	ألا ترى لى صبرا؟
حبرا- يا عجب الفال مولا	ي أعجب الناس طرا
حياته يديبه	والناس يحبون قسرا
إن شئت عشت نهارا	أو شئت عُمُرت دهرا

قائد رومانى (إلى زملائه همسا):

لو كنت منه قريباً	لقلبت فى أذن حبرا
حياته فى يديه؟	أم فى يلى كليوبترا

نجد فى هذا الحوار مواطن أحسن فيها شوقى حين بدل الوزن، ومواطن أخرى أساء فيها، وأول ما سنلاحظ تعليق أنشو وفيه سخرية واضحة من أنطونيوس، وأن قارئ المسرحية ليتساءل: ماذا كان إحساس أنطونيوس بإزاء هذه التعريف الهازئ؟ وربما اتجه هذا القارئ باليوم إلى شوقى المؤلف لأنه لم يظهر أنطونيوس ساخطاً على أنشو إذ يسخر منه هذه السخرية، وعند هذا يجب أن نتذكر شيئين:

١- أن أنشو هو المهرج مضحك الملكة ومن تقاليد المسرح الإنكليزي أن مثله لا يحاسب على التعريض ولو تناول الملكة نفسها كما يحدث أحياناً في مسرح شكسبير، ومن ثم فإن أنطونيو حرىّ بالآ يفْتَظ من هزة أنشو لأن المفروض أن غرضه إثارة الضحك ولا نية سوء وراءه.

٢- إن شوقي جعل أنطونيو يعلق تعليقاً مبهماً على تعريض أنشو، فهو يغير الموضوع رأساً وكأنه منزعج من ذلك، ومع الموضوع يغير الوزن أيضاً ويغير المخاطب وكأنه يريد أن يصرف أذهان السامعين عن نكتة أنشو الموجهة، ومن ثم فإن تغيير الوزن كان ناجحاً هنا حيث جاءت عبارة أنطونيو من (مخلع البسيط) مستغلين فاعلن فعولن:

حبرا تكلم ألا عجيبه من سحر منف أو سحر طيه

ولكن جواب حبرا جاء من وزن آخر غير الوزن الذي استعمله أنطونيو فهو يستعمل الوافر قائلاً:

إله الحرب سامحنى فإنى غلبت على أبالسى الغضاب

وهذا يبدو لى غير ملائم ولا مقبول؛ لأن حديث القيصر أنطونيو إلى العُراف حبرا يعتبر حديثاً من كبير إلى صغير، وذلك يجعل العُراف حريصاً على المجاملة والأدب بين يدي أنطونيو، وهو أمر يحتم عليه ألا يغير الوزن الذى اختاره أنطونيو فى مخاطبته، فهو يتبعه طائعاً صاغراً على الوزن نفسه وهذا ما غفل عنه شوقي.

ومن الغريب عندي أن كليوبترا فى خطابها لحبرا بعد ذلك تستعمل وزن الوافر الذى استعمله حبرا، مع أن الأوفق أن تستعمل مخلع البسيط الذى استعمله أنطونيو، أو على الأقل أن تبدأ وزناً جديداً، فكانتها عندما تلزم الوزن الذى اتخذته حبرا إنما تشجعه على التمرد وسوء الأدب مع أنطونيو، فهى لاكتفى بالسكوت عنه وإنما تمضى فى تأييده باستعمال الوزن نفسه.

ولقد يعترض على معترض قائلاً: ولكن ماذا تفعل كليوبترا إن عادت واستعملت مخلع البسيط ضاق القارئ بالتثقل من وزن إلى وزن فى كل عبارة ينطق بها أحد الأشخاص؟ والجواب على ذلك أن هذا ينبغي أن يحدث مرة واحدة فترجع كليوبترا إلى وزن أنطونيو وتمضى عليه فيستعمله معها حبرا بعد أن يستشعر تأنيبها الصامت له،

والواقع أن هذه اللفظات حسّاسة كل الحساسية وهى تؤثر فى التحليل النفسى للأشخاص وفى التسلسل المنطقى للأحداث، وإن ضاق بها القارئ الذى لا شأن له بالأوزان والشعر، فإن القارئ المثقف سيفهمها ويزيد تقديره للشاعر على حساسيته وقوة بصيرته.

وقد جاء جواب حبرا من عين الوزن الذى استعملته الملكة، وذلك مناسب للموقف، فهو يظهر احترامه للملكة بالمضى على الوزن الذى خاطبته به، وعند هذا تغير كليوترا الوزن بلا أى سبب وتقول لحبرا من مجزوء الرقل:

ادن من قيصر حبرا وانظر الكفين واقرا

وقد حاولت أن أجد تعليلاً نفسياً لهذا التغير فلم أجد لأن السياق واحد والواقع مطاوع والملكة ما زالت تخاطب العراف فلماذا تغير الوزن؟ ثم يتكلم أنطونيوس من مجزوء الخفيف فيغير الوزن أيضاً ولا يبدو لى سبب لهذا التغير الثانى؛ لأن ذلك إذا كان من دون سبب كان عيناً على الجو والنبرة فى المسرحية فهى تتغير من دون سبب موجب، ولكن العراف يتابع أنطونيوس فى الوزن هذه المرة فيقول من البحر المجتث:

يا عجب الفال مولا ي أعجب الناس طراً

حياته فى يديه والناس يحبون قسرا

وهذا ملائم على الأساس الذى وضعناه وهو يدل على تأنب حبرا أمام أنطونيوس، أما أروع استعمال للوزن الواحد فى هذا الحوار كله فهو يأتى فى قول القائد الرومانى الساخر الحاقد على أنطونيوس:

حياته فى يديه أم فى يدى كليوترا

وقد استعمل المجتث نفسه لى تكون السخرية لاذعة، فهو يعرض بأنطونيوس من نفس وزن العراف ويقافيته لى تكون النكتة باترة، ولكى تدل على ذكاء المتكلم وحدة تعليقه، ولكى تنقض كلام العراف وترد عليه هذا الرد القارس.

وخلاصة الرأى أن تغيير الوزن يجب أن يكون مرتبطاً بطبيعة الحوار ونفسيات المتحدثين والعلاقات بينهم، وقد تتحكم فيه المجاملات والمقاصد الخفية التى تؤثر فى الحوار، ولعل رأى هذا ليس أكثر من اجتهاد ولا ينبغى لنا أن نحاسب شوقى على

أساسه، غير أنني أعتقد أن بصيرة الشاعر الملهم يمكن أن تقوده إلى وضع الأوزان في مواضعها السليمة دون أن يكون واعياً لذلك وعياً صريحاً.

ولنتناول الآن الأخطاء العروضية التي وقعت في المسرحية، ومن عجب أنها ليست قليلة في حين يظن المرء أن شوقي منزه عن مثل هذه الأخطاء، فمن ذلك ورود الزحاف المستكرر إذ قال من بحر الرمل المجزوء:

شرميون ذلك حابي وجناه يمينه

ووزنه المضبوط:

فاعلاتُ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالتفعيلة الأولى «شرميون» بالضم فيها زحاف إذ حذف الثاني من السبب الخفيف «تن» فأصبحت التفعيلة «فاعلات» من دون نون، وهو زحاف ثقيل على السمع، والواقع أن كثيراً من الناس سمّتهم شعراء - يظنون أن كل زحاف مباح في الشعر مع أن الزحاف نوعان: نوع مشروع أذن فيه العروضيون مثل زحاف الخبن الذي تستحيل فيه (مستغلن) إلى (مفاعِلن) في البحر: البسيط، والرجز، والسريع، والخفيف، وسواها، وهذا الزحاف مسموح به وهو يخصى رسمياً مع التغيرات في حشو البحر، ونوع ثانٍ من الزحاف غير مشروع ولا ذكر له بين المسموح به رسمياً في الأوزان ومنه زحاف شوقي المذكور، ومن هذا نفسه نموذج ثانٍ ورد في المسرحية حيث تقول كليوبترا:

فيم هيلانة تكيك ن وأنتِ شرميون

وهو من مجزوء الرمل أيضاً، وفيه كانت التفعيلة المزاحفة هي الأولى من الشطر الثاني «نوانت» فاعلات، وكان يجب أن تكون (فاعلاتن)، والواقع أنها على وضعها الحالي تحتوي على زحافين: زحاف جميل مشروع في أولها نقلها من «فاعلاتن» إلى «فاعلاتن»، وزحاف مستقبح غير مشروع جعلها «فاعلات»، ومن عجب عندي أن سمع شوقي يحتمل هذا.

ومن أخطاء الوزن في المسرحية ما هو أخطر من الزحاف، ففي المنظر الأول من الفصل الأول تقول كليوبترا من مجزوء الرجز:

فهل لديك الآن      ما يجلب السلوانا؟  
من الأماني المسليه      والصحف الملتهيه  
مفاعِلن مستفعلِن      مفتعلِن فاعِلِن

فالشطران هنا يجب أن يكونا متساويين على مجزوء الرجز ما عدا الشطر الأخير الذى أخطأ فيه شوقي فجعل وزنه «مستفعلن فاعلن» وهو من السريع لا من الرجز، ولو كان شاعراً من شعراء الشعر الحر صنع هذا لربما استطعنا مسامحته فإن الشعراء قد سمحوا لأنفسهم بفوضى كاملة من التشكيلات، أما شوقي فإنه لم يتهرب من تساوى الشطرين وإنما التزم بذلك فى شعره كله باستثناء المواضع التى أباح فيها العروض العربى اختلاف العروض عن الضرب كما فى الرمل ذى العروض المحذوفة والضرب السالم الصحيح.

ومن ذلك الخطأ الأخير خطأ خطير آخر ورد فى قول هيلانة من الرجز:

حايى نعم وتلك نظرتة      وهذه مشيتة وخطرته

يا ليت شعرى ما تكون سلتة

إن وزن الشطرين الثانى والثالث -على أصل التفعيلات- بونما مراعاة للتغيرات- هو «مستفعلن مستفعلن مستفعلن» وقد شذ الشطر الأول فكان وزنه «مستفعلن مستفعلن فعل» وهو خطأ لا يباح فى المشطور حيث الأشطر كلها متساوية. وفى موضع آخر من المسرحية ورد بيت مكسور من مجزوء الرجز إذ تقول كليوبترا:

أنسا لا أكتمه ما      سر من أمرى ومساء

ولى سر كاد من نف      سسى يزويه الخفاء

ولعل هذا من أخطاء المطبعة وصوابه «لى سر» غير أن حذف الواو هنا يجعل التعبير ناقصاً لأن المعنى يتطلب الواو، ولا يصح أن نقول «ولى سر» لأن ذلك يحول التفعيلة إلى «مفاعيلن» وهو خارج عن وزن الرجز، ولا بد من حذف الياء هنا عروضياً بحيث تكون الكلمة «ولسررن» فعلاتن وهو كلام مختل شاذ من ناحية الصياغة فنحن

فى البيت بين إشكالين لاتتم السلامة العروضية إلا بخطأ الصياغة، ولا تكتمل الصياغة إلا بخطأ العروض ولا نداء لهذا الإشكال.

ومما يلتفت النظر فى المسرحية الخطأ المستمر فى توزيع شطرى المتقارب وهذا

مثال منه:

ن كما كنت تلقى الفتوح العلاء	تلقى الهزيمة ثبت الجنا
ء ولا أنت آخر نجم خبا	فما أنت أول نجم أضأ
د وتسقم بعد اعتدال الضحى	وقد تنزل الشمس بعد الصمو
ن على هامة قد علاها البلى	ويارب غار صراه الجنو

وفى هذا التوزيع خطأ شنيع يجعل الوزن مختلاً فى أعجاز الأبيات جميعاً فإن وزن قوله «ن كما كنت تلقى الفتوح العلاء» ليس (فعولان فعولان فعل) كما ينبغي وإنما هو «فعلاتن فعولان فعولان فعل» وهذا ليس من المتقارب ولا علاقة له به، ولكن ما سر هذه القلطة؟

يظهر أن شوقى واقع فى التباس حول عروض المتقارب الوافى، فإنه يحسب أنه لا يمكن إلا محوفاً أى «فعل»، وهذا خطأ فإن عروض المتقارب يصح فيه وجهان أن تكون محوفاً أو سالمة صحيحة، وقد ورد الوجهان فى قول الشاعر القديم:

أغض الجفون إذا ما بدت	وأكنى إذا قيل لى سها
أدارى العيون وأخشى الرقيب	وأرصد غفلة قيمها

وهذا قد اجتمع لدى شعراء العرب جميعاً قديماً وحديثاً فلا أدري كيف فات شوقياً علمه، وإنه فإن الصواب أن تكتب أبيات شوقى هكذا:

تلقى الهزيمة ثبت الجنان	كما كنت تلقى الفتوح العلاء
فما أنت أول نجم أضأ	ولا أنت آخر نجم خبا

والوزن هنا «فعولان فعولان فعولان» والعروض سالمة صحيحة، وقد أساء الشاعر توزيع صدر البيت هذا حيث العروض صحيحة فكان (يحتف) هذه العروض دائماً ويذهب بالسبب إلى العجز فيزيده الزيادة المنكورة سابقاً فيختل وزنه، مع أنه مكان السبب هو الصدر، وهو هناك مقبول وجميل.

هذا وقد يكون الخطأ فى توزيع شطرى المتقارب ليس من عمل شوقى وإنما هو عمل مصصح التجارب المطبعية (البروقات)، فإن طائفة من هؤلاء المصححين (أنكيا) أكثر مما ينبغى، فهم ينسبون الخطأ إلى المؤلف فيصححون له ما يظنون خطأ عنده، دون أن يعلموا أنهم يعملهم هذا يقلبون الصحيح خطأ، وقد حدث لى مثل هذا أكثر من مرة عندما طبعت كتبى فى مصر وأنا فى العراق لا أستطيع الإشراف على الطبع، إذ كلفت دار النشر رجلاً تحسبه عارفاً، بمراجعة تجارب المطبعة، وقد رأى المكلف فى كتابى استعمالات لم يسمعها لأننى أصحح بها خطأ شائعاً، وسرعان ما ظن أن الشائع هو الصحيح، ولذلك شطب الصواب الذى كتبت به بقلمى ووضع مكانه الخطأ الشائع، والواقع أن مثل هذا المصحح يخون أمانة العمل الذى نيط به؛ لأن المطلوب منه أن يصحح التجارب المطبعية على أساس نص المؤلف، وليس عليه أن يصحح للمؤلف نفسه، فإنما هو مصصح (بروقات) لا أكثر لأن ما فى كتاب المؤلف من أخطاء مزعومة لن تنسب إلى المصحح المجهول وإنما سيحمل وزرها المؤلف المظلوم، وبذلك فرض المصحح جهله على المؤلف وأظهره أمام قرائه بمظهر الجاهل.

ولعل أحد هؤلاء المصححين (الموهوبين) هو الذى أساء توزيع شطرى المتقارب فى مسرحية شوقى، هذا وقد ورد فى الجزء الثانى من (الشوقيات) قصيدة (معاير الأيام) وفيها وقعت الغلطة المشار إليها نفسها فكتبت الأبيات كما يأتى:

ويا حبذا صبية يمرحو      ن عنان الحياة عليهم صبي  
كأنهمو بسمات الحيا      ة وأنفاس ريحانها الطيب

ولكن هذه الطبعة التى راجعتها بعد وفاة شوقى كما هو مسجل عليها فمن الجائز أن الغلط فيها من عمل المصحح، والحقيقة أننى أجد ميلاً قوياً فى نفسى إلى عدم نسبة هذا الخطأ إلى شوقى؛ لأننى أنا نفسى قد رحت ضحية لهؤلاء المصححين.

وأخر ما أحب ذكره من الغلطات، الخطأ الآتى فى القافية فإن شوقياً قال:

ماذا تقول السيّد؟      واحدة بواحد

فجمع فى القافية «السيدة» و«واحدة» وبينهما فرق فإن السيدة قافية مجردة من الرفع والتأسيس وهى لاتجتمع إلا مع أمثالها مثل «مجهدة، مرعدة، مسعدة، جيدة»، وأما واحدة فهى قافية «مؤسسة» وهى التى تحتوى على ألف التأسيس وبينها وبين

حرف الرويِّ حرف دخيل هو هنا «الحاء»، وإنما تجتمع القافية (واحدة) مع مماثلاتها مثل «باردة، راعدة، ساهدة، عائدة» ولايجوز الجمع بين قافية مجردة وقافية مؤسسة. وإنما أنبّه إلى هذا الخطأ لدى شوقي راجيةً أن يقطن له عشرات من الشعراء المعاصرين لا يميزون بين القافية المؤسسة والقافية المجردة من الرفع والتأسيس فيجمعون بينهما في شعرهم، ويسيء ذلك إلى جمال قصائدهم وروعة الأداء فيها.



## الباب الرابع

### فى النقد التطبيقى للشعر



## الفصل الأول

### الحب والموت فى شعر ابن الفارض

يقف ابن الفارض متفرداً بين كل شعراء العربية بما فى شعره من ثراء وجمال ورقة، وإنى لأقرأه فأحسنى أفئتن به أفئتناً لا يضارعه اقتتان، فهو يلمس النفس لمسة سحرية ويرفعها إلى أفاق من النشوة العالية، وتتضح قصائده العاطفية بالشعور الزاخر والوجد الصادق والتحرُّق، ولننظر إلى عمق الجمال فى قوله مثلاً:

قد كفى ما جرى دماً من جفون	بك قرحى فهل جرى ما كفاكا؟
هَبْكَ أن اللاحى نهاء بجهلٍ	عنك قل لى عن وصله من نهاكا؟
والسى عشقك الجمال دعاه	فإلى هجره تسرى من دهاكا؟
كل من فى حماك يهواك لكن	أنا وحدى بكل من فى حماكا

إن فى هذا الشعر لفحة لهيب تلذع القلب وتوحى بأن الشاعر صب واله ذهب به الحب بعيداً .

ولعلَّ النقد العربى لم يهمل شاعراً موهوباً كما أهمل ابن الفارض، ذلك أن الكتب المعاصرة فى الألب العربى قلما تتوقف لتشير إليه ولو إشارة عابرة، وإذا حدث وذكرته فإنها تذكره فى معرض الحديث عن التصوف، فهى تحصيه مع المتصوفة باعتبارها (إمام العاشقين) وتضمن عليه بالدراسة النقدية الشعرية كل الضمن وهذا مجحف كل الإجحاف.

وأحبُّ أن أشير بدءاً إلى أن السرَّ الذى يكمن وراء هذا «السحر» فى شعر ابن الفارض هو أنه شعر عميق شديد العمق نون أن يرفعه هذا العمق عن مستوى القارئ البسيط، الذى يلتمس فى الشعر تعبيراً عن عاطفة حارة تبحث عن منفذ تزيق فيه أجيجها، وتوليل هذه الظاهرة فى شعر ابن الفارض أنَّ العمق ينبع فيه من البساطة ويمشى معها، وفى وسع القارئ أن يقرأ أغلب هذه القصائد على أنها قصائد حب لا أكثر، وهو إذ ذاك ينبهر بما فيها من قوة عاطفة وحرارة وأصالَةٍ وفى وسع هذا القارئ نفسه أن يرتفع ويغوص فإذا شعر الفارضى يتكشف عن أعماق مذهلة من الأفكار والرموز، وبذلك يتفرد.

وإذا كان القارئ العربي المعاصر بثقافته المعقدة ولفحات ذهنه الطموح يحب أن يكون الشعر أكثر من مجرد عاطفة بدائية يغنيها الشاعر غناءً صريحاً واضحاً لا إحياء فيه، فإنه إذن حريٌّ بأن ينقض ديوان ابن الفارض مما عليه من غبار الإهمال ويقرأه، فكم في هذا الشعر من رموز وكَم فيه من تحليل ولكم يجد ذهن الشاعر فيه من مجالات للانطلاق والاستيحاء والتعمق، إن البيت الواحد فيه يكاد يكون في سعته ومداه قصيدة كاملة، فقد امتاز هذا الشاعر بالتركيز واستطاع بفضل قدرته الموسيقية العالية أن يودع في ألفاظه من قوة الإحياء ما يجعلنا نحتاج إلى أن نستعيد البيت الواحد مراراً قبل أن ننفذ إلى نهاية معناه، وسوف نلاحظ أن معاني أبياته تتغير وتكتسب ألواناً وأعماقاً كلما تأملناها فكأن لها معاني غير محدودة، مثال ذلك بيته الجميل الذي افتتح به قصيدته الطويلة المسماة بنظم السلوك أو الثانية الكبرى، وهذا نصه:

«سقتني حمياً الحبّ راحة مقلتي وكأسي محياً من عن الحسن جلّتِ»

فإنه قد يبدو للقارئ عند النظرة الأولى بيتاً اعتيادياً، غير أنه حين يتأمله يؤخذ بموسيقاه وإحياءاته ويحس فيه عطشاً يترقرق يوحى به حرف الحاء الذي تكرر في «حمياً» و«الحب» و«راحة» و«محياً» و«الحسن»، وحين يقترن كل هذا العطش بكلمة «سقتني» نشعر أن الظلمة قد انتهت وزال، ثم إن هذا المحيا الموصوف في البيت أجمل من أي وجه ندركه بحواسنا البشرية لأنه أعلى من الجمال المعروف لنا، وذلك بكونه «يجلّ عن الحسن» ففيه طاقة روحية ترفعه عن مجرد الجمال وتجعل فيه أخذاً شديداً.

\* \* \*

ولكي ندرس العلاقة القائمة بين الحب والموت في شعر ابن الفارض سنقف عند ثلاثة أبيات وردت في مطلع قصيدة له، قال:

احفظ فؤادك إن مررت بحاجر فظباؤه منها الطّبيّ بمحاجر  
فالقلب فيه واجب من جائز إن ينجُ كان مخاطراً بالخاطر  
وعلى الكئيب الفردى حىّ دونه الأساد صرعى من عيون جآذر

وليس يعني هنا أن نلاحظ الطباق بين (واجب) و(جائز)، ولا التورية في كل منهما، لأن واجب من وجب القلب، وجائز من جاز المكان أي اجتازته، فكل لفظ منهما معنيان قريب ويعيد، وكذلك لا يهمنّا أن نلاحظ الجناس بين الأطباء والطبي، وبين

مخاطر وخاطر، وحاجر ومحاجر، فكل هذه الأشكال اللفظية قائمة في خدمة المعنى دون أن نستشعر فيها تكلفاً، وإنما يهمننا أن هذه الأبيات تقدم لنا عالماً غريباً في غرابته، إن (حاجرًا) كما يبدو اسم مكان وهو يوحى إلى الذهن بأنه مفازة منقطعة: رمال بادية سحيقة تمتد خاوية مقفرة يحكمها السر والصمت، وفي هذه البادية ظباء عربية ذات عيون محاجرها قاتلة (فظباؤه منها الظبي بمحاجر)، والبيت الثانى يتحدث عن إنسان (جانز) يجتاز هذا المكان الرهيب ندى الظباء الفتاة، وهذا الرحالة المجتاز معرض لموت محتم فإذا نجا بجسده كانت مخاطرته روحية وفكرية أى أنه يفقد فى هذه المفازة قلبه وعقله ويخرج منها بلا قلب ولا عقل (كان مخاطراً بالخاطر).

ثم نأتى إلى البيت الثالث وهو قمة الجمال والشعر والغربة:

وعلى الكتيب الفرد حىّ دونه الـ آساد صرعى من عيون جانز

إنّ الشاعر يخصّ الآن بالحديث حياً يقوم فى تلك المفازة الهائلة متفرداً فوق كتيب رمال ويحول دون هذا الكتيب مستحيل فإذا شارف المرء حدوده بعد الأحوال التى مرت فى البيتين السابقين رأى أسوداً مصروعة على الرمال، وقد صرعتها عيون جانز، تلك العيون القاتلة التى تصرع بجمالها وسحرها لا بالسكاكين.

ويبدو لنا عمق الصورة فى البيت حين نتأمل أجزائها، فإن الأسود، كما نعلم، قمة القوة الجسدية فى عالم الأجساد، والعيون هى قمة الجمال الوديع الذى لا يملك سلاحاً، ومن ثم فحين تكون تلك الأسود الجبارة مقتولة تحت أهداب هذه العيون العزلاء يكون المعنى بعيداً فى دلالاته، ولابد لنا من أن نتصور -عند هذا- أن عيون الجانز ترمز إلى الجمال، وأن هذا الجمال يشف عن القوة الجبارة والبصيرة الكاملة والروحانية إلى درجة تصبح معها العيون العزلاء أقوى من الأسود الفتاة.

ومضمونات الصورة، بعد أن بسطناها، لا تقتصر على مجرد فكرة القوة التى صرعها الجمال، وإنما تمتد حتى تشمل فكرة أخرى لاتقل روعة، وأول هذه الفكر أن ذلك الحى المبهم منيع محصن لا يوصل إليه، فإذا نجا الجسد تحطم الخاطر، وإذا عبر المفازة إنسان ولاحت له الرمال الممتدة التى يقوم وراءها الحى العجيب أبصر عشرات من الأسود صريعة وقد أهلكها النظر إلى تلك العيون القاتلة، وإن فلأوصول إلى الحى المنشود ولابد دونه من الموت.

والفكرة الثانية التي توحى بها الأسود المقتولة إن ذلك الحى جذاب محبوب يسحر قلوب العابرين وليس أدل على فتنته من اندفاع الأسود نحوه على الرغم من علمها بأن الموت أسهل من الوصول إليه، إن كثرة القتل دون الكتيب لاتستطيع أن تمنع المشتاقين من الاندفاع نحو الحى السحري المذهل.

والفكرة الثالثة التي تلوح جلية فى قضية الأسود أن صنف المجتازين الذين يجتذبهم هذا الحى المحجوب إنما هو صنف أسود، والأسود كما قلنا رمزٌ لكمال القوة الجسدية، ومن ثم فإن الأقوياء وحدهم هم الذين يعشقون هذا الحى، ويندفعون نحوه فلا يقترب منه أقل ولا أحقر من أسد، وإنما يموت من الشوق الأقوياء فحسب وأما الثعالب والكلاب فهي لاتعرف ذلك الحى ولا تشتاق إليه ولذلك لم يسقط قتيلًا إلا أسد، وليست هذه الفكرة خيالاً ساقى إليه التحليل، فإن المعروف عن الصوفية أنهم يؤمنون بقوة السالكين إلى الله أشد الإيمان، فإن حب الله لايمكن أن يقع فى قلب جبانٍ أو حريصٍ على المنافع الدنيوية أو عبدٍ الحواس.

والفكرة التي نخرج بها من هذه الآيات أن الله تعالى يصرع من ينظر إليه كما يصرع هذه الأسود، فليس من المحتمل أن يرى إنسان الله، وهذا يعيد إلى الذاكرة قصة النبی موسى عليه السلام (قال رب أرني أنظر إليك، قال لن تراني ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني، فلما تجلى ربه للجبل جعله دكاً وخر موسى صعقاً)، وهذا أروع تصوير ممكن لأثر رؤية الله تعالى فى النفس، فإن الجبل الجبار لم يحتمل رؤيته بل انهار وتفتت وأصبح دكا أى مذكوكا، أما موسى الرسول فإن مجرد رؤيته للجبل الذى اندك جعله يخر مصعوقاً على الأرض ثم يستفيق ويستغفر الله على طلبه للرؤية.

وتتكررني هذه الآيات أيضاً بمسرحية بديعة الجمال للشاعر الهندى رابندرانات طاغور عنوانها «ملك الغرفة المظلمة» The King of the dark chamber وقد صور فيها الشاعر الأثر الذى تحدثه رؤية الله فى نفس الإنسان.

وفى هذه المسرحية صور طاغور ملكاً عظيماً رمز به إلى الذات الإلهية، وقد جعله غير مرئى فإن أى فرد من أفراد شعبه لم يره يوماً إلى درجة أن بعض المواطنين وبعض الغريباء كانوا ينكرون وجوده (كما ينكر الملحنون وجود الله لأنهم لا يرونه) وصفة الملك هذه كانت تشمل حتى زوجته الملكة التى كانت تحبه أشد الحب ومع ذلك لم تره

قط وإنما كان يلقاها في الظلام الدامس، ثم يمضي طاغور في مسرحيته فيرينا كيف تصعب رؤية الله على البشر وقد أوصل إلينا هذه الفكرة بأن جعل الملكة تتحرق شوقاً إلى رؤية زوجها الملك غير المنظور وأخبرها أن رؤيته لا تحتمل ولا تطاق لأنها ستخيفها وتؤذيها، ولكنها ألحّت عليه بالتوصل فوعدها أن يظهر لها في لحظة خاطفة في ضوء القمر تلك الليلة خلال المهرجان، وقد كان ذلك، فما كانت الملكة تلمحه حتى ارتعدت ولم تحتمل غرابة هيئته لذلك تركت قصره وعادت مسرعة إلى قصر أبيها، لقد شعرت أنه ليس جميلاً بمقاييس الجمال المألوفة عندها مع أننا نعلم من وصيفتها أنه لا بد أن يكون أجمل من أي إنسان أو أي شيء في الوجود، ولكن جماله لا يدرکه البشر لأنه فوق مستوى إدراكاتهم، ويمضي طاغور بعد ذلك في دراسة نفسية الملكة وكيف راحت تتطور يوماً بعد يوم وتحس أن زوجها الملك محوط بالخطر وتنتشر حوله موسيقى تسحر الآلاباب، ويحسه الإنسان في النسيم ونحو ذلك من صور يبدع فيها طاغور، وأخيراً تنمو الملكة نفسياً إلى درجة أنها تعود ساعية على قدميها إلى قصر الملك فتجده ينتظرها في الغرفة المظلمة وهناك تركع بين يديه معذرة نادمة فيقول لها: «ألم يسبق لي أن أئذرتك أن المرء لا يستطيع أن يحتمل رؤيتي إلا إذا كان مهيناً لذلك؟»، ويقول الناقد الهندي سرنفار آيينغر K.R.Srinivasa Iyengar في كتابه «رابندراناث طاغور» (المطبوع بالإنكليزية في بومبي بلا تاريخ) يقول إن هذه المسرحية إنما تدور حول مغامرات الروح في محاولاتها لإدراك الله، وإن الرموز تسقط في أماكنها المناسبة لتجعل تقدم الروح المتعرج نحو نقطة اللارجوع، فالملك يتابع الروح الإنسانية حتى يمسكها ويحررها.

وهكذا نجد أن عيون الجائر لدى ابن الفارض كانت رمزاً للحبيب الإلهي الباهر الجمال الذي يستطيع حسنه أن يقتل من ينظر إليه، وهو في مسرحية طاغور ملك الغرفة المظلمة ذي الجمال الذي لا يطيق إنسان أن يراه، إن الأسود إنما صرعت لأنها ذاق طعم الحب لتلك العيون الرهيبة ومن هذا يبدد ارتباط الحب بالموت لدى ابن الفارض، وهو معنى كثير الدوران في شعره حيث نجد القتل هو مصير العاشق، وبذلك يصرح الشاعر في قوله:

وعش خالياً فالحبّ راحته عنا وأوّلُه سقم وآخره قتل

وابن الفارض يطلب الموت ويقصد إليه لأنه الدليل الوحيد على حبه وإخلاصه الحبيبة فمن لم يموت لم يعرف الحب الحق ولذلك يخاطبها قائلاً:

لم أقضِ حقِ هواك إن كنت الذى لم يقضِ فيه أسمى ومثلنى من يفنى

والحب هنا مساوٍ للحياة نفسها تمام المساواة، فمن لم يعرف الحب والقتل لم يتنوق الحياة، ولم يتحسس عنوية رحيقها، ومن لم يميت فى حبه فهو لايعرف أسرار الوجود وأعماقه المذهلة.

فمن لم يميت فى حبه لم يعيش به ودون اجتناء الشهد ما جنت النحل  
إن الحصول على العمل رهين بلسعات النحل، والعسل هو الحب والنحلة قاتلة  
بعضاتها المؤلمة فلا حب من دون عذاب مطلقاً.

ويجعل الشاعر للموت مستويات مختلفة يصفها فى شعره أولها أن الناس كلهم  
موتى لاتنبض فيهم الحياة لأنهم لم يعرفوا هذه الحبيبة فى حين يكون الشاعر حيا  
بالحب بما ذاق من رحيق هواها، وبما تجرع من غصصه ونحن نسمعه يقول:

إن الغرام هو الحياة فمت به صباً فحقك أن تموت وتعدرا

والمستوى الثانى أن المحب ميت لا حراك به وإن كان حياً فهو (ميت الأحياء)  
لأنه يعيش فى غيبوبة روحية ممتدة ينظر إلى الأشياء ولا يراها لأن الحبيبة (الله) قد  
سلبته وعيه لسحرها وجمالها، وما من شئ يصحى هذا الميت إلا هبوب النسيم القادم  
من «الزوراء» الحامل عطور السحر وأريج وعنوته.

أرج النسيم سرى من الزوراء سحرًا فأحيا ميت الأحياء

وإنما هو ميتٌ لأنه لايحظى برؤية الحبيبة، وفى هذا المستوى يكون الناس أحياء  
لأنهم ينعمون برؤية أحيائهم وأعزائهم فى حين أن الشاعر ميت بالحرمان، وهو يصور  
فى شعره موته وهو عطشان لم يرتو ولو بنظرة واحدة من هذه الحبيبة التى يقول فيها:

عرج بطولع فلى ثم هُوى واذكر خبر الغرام واسنده إلى

واقصص قصصى عليهم وابك على قل مات ولم يحظ من الوصل بشئ

إنه يدرى أنه سيموت قبل أن يقال وصال هذه الحبيبة الغريبة التى تقتل عشاقها  
وتهدر دمهم، ومع علمه بهذا تجده يندفع فى حبها بلا احتياط ويسلمها قلبه وحياته وكل  
ما يملك، وهو يعرف قسوة هذه الحبيبة ويرضى منها بكل شئ، ولهذا أصل لدى  
الصوفية: فالمتدينون يعتبرون البلايا من نعم الله على أحبائه يميزهم بها عن سواهم من



الناس المنعمين بالصحة والمال والسعادة ولذلك يصف ابن الفارض الحبيبة بقوله: «بدر  
محنى فى حبه من منحنى» فالحن منحة من الله لمن يحبهم.

والحبيبة تشترط الموت على عاشقها فلا تمنحه شيئاً قبله، والوصال هو الحياة  
ولا يبدأ إلا بعد الموت فانتظار الموت إنما هو استعداد للحياة:

وقد كنت أرجو ما يُخاف فاسمدى به روح ميت للحياة استعدت

إنه ميت بين الآخرين الأحياء، ولن يُبعث من موته إلا بالموت الحقيقي الذى هو  
الحياة الحقّة، ويتوسل الشاعر إلى الحبيبة أن تعطيه (ما يُخاف) أى الموت باعتبار  
البشر، لأنه هو لا يخافه، وإنما هو مستعد له حيث يكون موت الجسد بداية الحياة  
الحقّة: «روح ميت للحياة استعدت» إنه مستعد للحياة «أى الموت الجسدى» لأن هذا  
الموت يقربه من الحبيبة، غير أن هذه الحبيبة لاتعبأ بالاستعدادات، فما دام عاشقها حياً  
لم يمت بعد فلا دليل على حبه لها:

فدع عنك دوى الحب ودع لغيره فسؤاذك وادفع منك غيك بالنى  
وجانب جناب الوصل هيات لم يكن وها أنت حى إن تكن صادقاً مُت  
هو الحب إن لم تقض لم تقض مارباً من الحب فاختر ذاك أو خلّ خلّتى

ولهذا السبب نراها تهدر دمه فى قسوة وبلا مبالاة، ولكنه يعذرها ويرى فى ذلك  
صورة من وفائها له، فهي إنما تريد بقتلها له أن تقر به منها:

وما غدرت فى الحب أن هدرت دمي بشرع الهوى ولكن وقت إذ تولدت

إنه من دون هذا الموت -الذى هو بداية الحياة الحقّة- ضعيف ميت بالفعل لأن  
الموت القلبي يعنى قربه منها، والحياة الفعلية بعداً عنها.

وتذكرنا قسوة هذه الحبيبة بقصيدة للشاعر جون كيتس عنوانها: «الحساء التى  
لارحمة لها»<sup>(١)</sup> يصف فيها فتاة ليست من البشر التقى بها فارس شاب فأحبها وقطف  
لها الورد وألبسها أساور من الزهر، وكانت تغنى له خلال النهار أعذب غناء، وأخذته  
إلى كهفها حيث أغفى فرأى فى حلمه جماجم الملوك والأمراء الذين قتلتهم هذه  
الساحرة وقالوا له كلهم إنها الجميلة التى لارحمة لها، وأفاق الفارس ليجد نفسه على  
سفح التل البارد وحيداً مهجوراً وقد صرعه الحب، إن حسناء كيتس هذه تشبه حبيبة

ابن الفارض فى قسوتها وتشبهها أيضا فى بهجتها فإن ابن الفارض يصف حبيته  
بأنها «ذات بهجة»..

فلم أر مثلى عاشقًا ذا صباية ولا مثلها معشوقَةٌ ذات بهجة

كما أنه جعل الخمرة الالهية التى تغنى بها تسبب البهجة وتعطيها لمن يشربها  
وهى بعيدة عن أن تعطى الألم والهم والغم، وهذه فكرة فلسفية فאלه سبحانه وتعالى  
راضٍ مبتهج بما صنع من أكوان وخلائق، ومن عرفه لم يعرف الهم ويؤكد ابن الفارض  
بهجة الحبيبة فى عدة مواضع من شعره كما فى قوله:

ودعتُ قبل الهوى روحى لما نظرت عيناى من حسن ذاك المنظر البهج

فكل من عرف الله وأحبه يكون مبتهجًا انتشاءً بجماله وعمق أبعاده وسعة  
رحمته، والله يهدر دماء عاشاقه لأنه بذلك يقرّ بهم إليه ويأخذهم إلى جواره، فقسوته  
رحمة ووفاء، وهذا تعليل الشاعر فى أكثر من موضع فى شعره، والحببية تنذر عاشقها  
منذ البداية بأن طريقه خطر متعب فهى تقول له:

رح معافى واغتم نصحى وإن شئت أن تهوى للبلوى تهى

ومع وصفه لها بالقسوة يصفها بالثبات على الحب، والوفاء والولاء فهى لاتتخلى  
عن عاشقها مطلقًا ويشير إلى هذا بقوله:

ولو أبعدت بالصدّ والهجر والقلّى وقطع الرجا عن خلّى ما تخلّت

وهذه الفكرة تشبه فكرة الشاعر الإنكليزى فرانسس تومسن فى قصيدته الرائعة  
«كلب السماء» (The Hound of Heaven) حيث نرى الشاعر هاربًا من الله تعالى  
يمعن فى البحث عن مكان يخفيه ولكن الله يبقى يتبعه، وخطواته على الطريق لاتنقطع  
حتى يأسره أخيرًا ليضمّ إلى صدره ويقول: «مَنْ، أيها البشرى، يحبّ طينة مثلك  
غبرى أنا الله؟» وهذا المعنى وارد فى شعراين الفارض بإيجاز فى حين وصفه الشاعر  
الإنكليزى فى صفحات كثيرة من قصيدته هذه.

وابن الفارض يصوّر الحبيبة عارفةً لمقامها وجمالها وتأثيرها فى القلوب، مدركةً  
لسحرها أكمل إدراك وهى لاتبالى أن تتحدث بذلك كما ورد فى قول ابن الفارض:

إن قلتُ عندى فيك كل صباية قال الملاحه لى وكلّ الحسن فى

ويبدو الحبيب هنا معجباً بجمال ذاته سعيداً بهذا الجمال كما يعجب الكامل بنفسه ويرضى عنها، والكامل ليس موجوداً في البشر وذلك لا نستطيع أن نحكم عليه، كل ما نعلم أن الله قد عدد صفاته الكاملة المعجزة في القرآن الكريم «الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى» والكامل لا يعرف الغرور ولا التكبر، وإنما بشخص صفاته ويذكرها لعباده ليعرفوها، ويذكرني غناء الحبيبة بجمال ذاتها لدى ابن الفارض بمطولة الشاعر الإنكليزي جون كيتس المعنونة «هايميريون» وفيها يصور ميلاد الإله «أبولو» أول مرة وكان نشواناً بجماله مستعذباً لاسمه فراح يتغنى به ونقلت ذلك في القصيدة شخصية «كلإيميني» في اجتماع جيل الآلهة الساقطين إن قالت: «تحدث إلى صوت أعذب من كل نغم، ولم يزل يردد: أبولو اليافع، أبولو المضيء كالصباح، أبولو الشاب، وهربت راكضة فتبعني وصاح: أبولو!» ولنعرض هذه الأشرطة كما هي في الأصل الإنكليزي:

And still it cried, Apollo! young Apollo!  
The morning bright Apollo! young Apollo!  
I fled, it followed me and cried Apollo!

ونحن نقدر معنى هذا حين نعلم أن الصوت الذي كان يغنى بأبولو الإله الجديد هو أبولو نفسه، ولذلك ولد مبشراً بالفجر الجديد ليمنح جماله وكماله للوجود أفلا يذكرنا نشيده هذا بقول الحبيب لدى ابن الفارض «كل الملاحه لي وكل الحسن في». والواقع أن شعر ابن الفارض كسائر الشعر العربي القديم مركز كل التركيز يعطى المعنى في أقل الألفاظ، ولذلك نجد المعانى التي نقابلها بها من الشعر الإنكليزي تبدو واسعة غنية خصبة مع أنها عين المعانى التي تناولها ابن الفارض بكلمات معدودة لاتزيد عن عشر في البيت الواحد.

ومهما يكن من أمر فإن هذه الحبيبة الجميلة المبتهجة التي تتغنى بذاتها وتهدر دم عاشقها هي حبيبة ابن الفارض، وتتواكب قسوتها مع بهجتها ومع جمالها فتصبح هذه العناصر كلها مزهرة في قلب عاشقها كما تزهو الشجرة في الربيع، وعندما يعلم الشاعر أن أول درجات الحب هو الموت قتيلاً على يد هذه الحبيبة يحس بسعادة ويعتبر موته فضلاً أسسته إليه.

ولكن لدى الموت فيك صباية حياة لمن أهوى على بها الفضل

فإن موت الشاعر في حب معبوده هو الحياة الحقّة، وتجد هذا المعنى ميثوياً في الشعر الصوفي الإنكليزي بعد زمن ابن الفارض بقرون حيث نسمع الشاعر فينياس فلنشر Phineas Fletcher يجعل المسيح المؤله يقول لعبده: «تعال مت معي لتعيش»<sup>(٢)</sup>. ويقول الشاعر ريتشارد كراشو Richard Crashaw: «إنى أعيش ثانية وإن كنت أموت، ولذلك أبقي أحن إلى أن أقتل ثانية»، ثم يقول «ما زال يعيش في هذا الصراع المحبّ صراع الموت الحي والحياة المحتضرة وعندما تقتلني بعذوبة فأموت بالنسبة لنفسى أبقي حياً فيك أنت»<sup>(٣)</sup>. ومن شعر روبرت ساوثويل Robert Southwell قصيدة عنوانها «أنا أموت حياً يتحدث فيها عن الموت والحياة حديثاً يشبه حديث ابن الفارض فالموت عنده هو الحياة الحقّة في حين أن الحياة هي الموت الحق»<sup>(٤)</sup>. ويقول الشاعر نفسه في قصيدة أخرى: «الأجساد الميّتة تكفن في داخلها حياة لاتموت أبداً»<sup>(٥)</sup>. وإذا كان موت الشاعر حياة فإن الحبيب القاتل الذي يميت محبّه متفضل إذن:

فإن شئت أن تحيا سعيداً فمت به شهيداً وإلا فالغرام له أهلٌ

وأهل الغرام هم الأسود الصريعة على الرمال المحرقة وقد قتلتها عيون جاتر، والانتماء إلى أهل الغرام فضيلة، ومن شاء أن يتنوّق لذة الغرام فيجب أن يموت شهيداً للشوق والصبابة، وإلا فهو ليس من أهل الغرام، إن قانون الحب هو الموت والاستشهاد والقتل، ويقول ابن الفارض:

ما بين معترك الأحداق والمهيج	أنا القتيـل بلا إثم ولا حرج
ودعت قبل الهوى روحى لما نظرت	عينيّ من حسن ذاك المنظر البهيج
وخذ بقية ما أبقيت من رمي	لا خير في الحب إن أبقي على المهيج
من لى ياتلاف روحى فى هوى رشاً	حلو الشمائل بالأرواح ممزج
من مات فيه غراما عاش مرتقياً	ما بين أهل الهوى فى أرفع الدرج

في هذه الأبيات نجد المستوى الثالث من مستويات الموت فهو ارتقاء إلى أعلى السلم، ارتقاء روحى وفكرى يجعل الحب يكتمل ويصعد إلى نزوة الدرجات، واختلاط فكرة الحب بالموت نجدها لدى الشاعر الإنكليزي الحديث ت.س. إليوت في الجزء الثانى من قصيدته (Four Quartets) وهو القسم المعنون (East Coker) حيث يقول:

In my end is my beginning

«من نهايتى تطلع بدايتى»، أو من موتى ينبعث ميلادى، وهذه الفكرة مبذولة فى ديوان ابن الفارض كما رأينا فهو لا يرضى بأقل من الموت فى حب هذه الحبيبة الغالية والموت عنده وفاء بحق الحب كما يقول:

وقل لفتيل الحبِّ: وقَّيتَ حقَّه      وللمدمى هيهات ما الكحلُّ الكُحلُ  
تعرَّضْ قسوم للغرام فأعرضوا      بجانبهم عن صحتى فيه واعتلوا  
رضوا بالأجاني وابتلوا بحظوظهم      وخاضوا بحار الحبِّ فيه فما ابتلوا

هنا يعبر ابن الفارض عن الحب الحق بعدة صور متتالية فهو الكحل أى الجمال الطبيعي الفطرى الذى لا يحتاج إلى تجميل وتبرج، وهو الصحة فى مقابل اعتلال مدعى الحب، والعاشق هو الأصل لأنه صورة الحياة السليمة الخالية من المرض والنقص، أما فاقد الحب والعواطف فهو مريض غير سليم غير حى، والحب الحق أيضاً حقائقى فى حين أن سواه أمان وأضاليل، والحب الحق أشبه بخوض البحار وركوب الأهوال والتعرض للمخاطر فى حين أن عدم الحب هو عدم الابتلال، أو السلامة والقعود عن الأسفار، وآخر صورة رسمها الشاعر للحب هى صورة الهدى لأن العاشق هو الإنسان المهتدى بينما يكون مدعى الحب هو الأعمى الضال، وكل هذه الصور إنما تدل على فهم عميق للحياة كلها، إن حب الله هو سمة الإنسان المدرك ذى الإحساس الكبير والفهم الكامل لأنه إدراك ما لا يدرك وروية ما لا يرى والارتفاع إلى مرتبة العقل ومعارج الروح، فى حين أن الانغماس فى الحياة الحسية الأرضية البشرية هو الرضى بمرتبة دنيئة من مراتب الوعى الإنسانى، والنزول إلى مرتبة الحيوان، فهو عمى وضلال وتدنٍ فى حين أن حب الله ارتقاء وسمو واكتمال.

والحب الحق كما سبق أن رأينا هو الذى ينتهى بالقتل، ويبدو أن مسألة الحياة والموت كانت مما يردده الصوفية العرب فقد نقل عن الحلاج قوله:

اقتلُونى بِأثقاتى      إن نى قتلَى حياتى  
وحياتى نى ممتى      وممتى نى حياتى

فالعاشق الحى بين الناس على الأرض ميت الشعور لا إحساس له، ولا تبدأ حياته الفعلية إلا عند موته، وقد عبر الإنجيل عن هذه الفكرة نفسها بالرموز حين قال المسيح عليه السلام: «إن لم تسقط حبة القمح إلى الأرض بحيث تموت، فستبقى

متوحدة منفردة، أما إذا سقطت وماتت فإنها ستثمر حباً كثيراً<sup>(٦)</sup>. إن الموت هنا يؤدي إلى الحياة الغزيرة الدايقة، أما البقاء فنتيجته الانعزال عن الدنيا أشبه بغصن مقطوع من شجرة وقد فقد القدرة على النمو وصار إلى الجفاف.

وقد يكون تعطيل هذا كله إيمان ابن الفارض والمتصوفة الآخرين بوجود الروح بعد الموت، ويأن هذه الروح تعيش حياة مرهفة قريبة من الله تعالى، خلافاً للجسم الحى الذى تبعده حاجاته الجسدية عن الله وتحول كثافة اللحم والدم دون الارتقاء فى معارج النفس، وقد يكون الشاعر روبرت بروك Rupert Brooke عبّر عن هذا المعنى فى قصيدته (Tiare Tahiti) وقد بدأها قائلاً يخاطب فتاة من تاهيتى:

(ماموا) عندما تموت ضحكائنا وتتحول القلوب والأجسام  
إلى تراب يتطاير حوالى دور أصدقاتنا، أو إلى عطر تطير  
به رياح المساء.  
ثم يقول:

هناك يحيا الخالدون والأخيار والحسان والصادقون كما  
تحيا الأنواع التى عرفنا نسخها الأرضية فى الأشياء الغيبة  
المكسرة التى عرفناها فى حياتنا.  
ثم يقول:

ستلاشى الأناشيد فى معنى النشيد المطلق ولن يكون هناك  
محبّون بل سيكون الحبّ المطلق.

Songs in Song shall disappear  
instead of lovers love shall be

فى هذه القصيدة يشيد روبرت بروك بالموت ويفضّله على الحياة الجزئية التى يعيشها البنن فى عالم التراب، ولكنه ليس متصوّفاً مثل ابن الفارض طبعاً ولا هو يحب الله حب عشق ويرمز إليه فى كل لحن يفتنيه.

ويقول ابن الفارض:

وموتى بها وجدك حياةً هنيئةً وإن لم أمت فى الحبّ عشت بغصة

نجد هنا المتعاكسين، الحياة والموت وقد أصبحا كلاً واحداً، والواقع أن المتعاكسات تتقارب وتتلاقى في شعر ابن الفارض لا على شكل الحياة والموت فحسب وإنما يلتقى الهدى بالضلال كما في قوله:

ما بين ضال المنحنى وظلاله      ضلّ المقيم واهتدى بضالاه  
وكما في قوله:

لك قرب منى يمدك عنى      وحسنو وجدته فسى جفاكا

فالحبيب حين يبتعد عن الشاعر إنما يقربه منه لأن قسوته من أجل الحب نفسه كما سبق أن شرحنا ومن ثم فإن جفاءه حنان لأنه يقصد به إلى تقريب العاشق منه (لعله يعلمه الصبر ويذيقه حلاوته بذلك، ولعله يسوقه إلى الموت الذي هو وصال كامل). ويقول كذلك:

ومن لم يكن في عزة النفس نائها      بحبّ الذي يهوى فبشره بالذلّ

هنا لا تنبع عزة النفس من التعالي على الحبيب وعدم التأثر بجفائه، وإنما ذلك ذل لدى العاشق، فالعزة كل العزة في إعلان الحب والتهافت على قدم الحبيبة، ويصل ابن الفارض إلى نروة التعبير عن هذه المتعاكسات حين يقول:

فوصلى قُطْمى واقتراى تباعدى      وودى صدى وانتهائى بذامنى

وملخص فلسفة ابن الفارض هنا أن عزة النفس حين تكتمل يصبح الإنسان أعلى من أن يذله شيء، وعلى ذلك نجد (ستافروجين) بطل رواية (الشياطين) لوستوبوفسكى لا يبالى أن يهينه عنوه غاغانوف ويرفض أن يردّ الإهانة، ويكون ذلك خلال المباراة بينهما، إذ يأبى ستافروجين أن يطلق النار على غاغانوف وإنما يطلق في الهواء، ويشعر غاغانوف أن ستافروجين يهينه إهانة بالغة لأنه لا ينزل إلى مستواه حتى لو تعرضت حياته للخطر، وتفسير هذا أن ستافروجين يملك عزة النفس الكاملة بشخصيته القوية بحيث لا يحسّ أن غاغانوف يهينه مهما فعل.

وعلى هذا الأساس نفسه يدعو المسيح عليه السلام أتباعه إلى أن يقدموا الخد الأيسر لمن يضربهم على الأيمن؛ لأن الانقياد والاستسلام يسلب المعتدى غضبه ويستعطف قلبه وبذلك يكون قد شذب العنف وهذب العدوان، وهذه هي فلسفة غاندى محرر الهند، فقد كان يدعو إلى ما سماه بعدم العنف (non-violence) فكان أتباعه

يستسلمون للشرطة ألقاً بلا مقاومة وهذه ليست دعوة إلى الذل، وإنما إلى استشعار عزة النفس، وهو ضرب من العزة غير المألوفة عند الناس. وعندما يقول ابن الفارض:

فهزل الملاهى جدّ نفسٍ مجلّة

فهو لا يدعو إلى الهزل وإنما إلى مستوى من الجد العالى بحيث يصبح اللهو هو نفسه ضرباً من الجد، والدليل على هذا موجود فى شعر ابن الفارض نفسه فهو حين يدعو إلى التهنك وخلع العذار مع الحبيب يقول هو نفسه فى موضع آخر أنه (يطرق حياءً وهيبة) حين تعرض الصبيبة، وأن الخمر الإلهية (تهذب أخلاق الندامى)، إن المتعاكسات تشير إلى هذه المستويات المختلفة التى تفسر موقف الشاعر من الحياة والموت عندما يقول «وانتهائى بداعتي» أى أن موتى هو حياتى، وتشبه هذا قصيدة «سونيت Sonnet» للشاعر الإنكليزى جون دون يختتمها بقوله مخاطباً الله تعالى:

«اسجنى فإننى لن أكون حراً إلا إذا أسرتنى

ولن أكون عقيفاً إلا إذا دنستنى»<sup>(٧)</sup>

هنا تتبع الحرية من الأسر والعفة من الدنس كما بزغت حياة ابن الفارض من موته قتيلاً بيد الصبيبة.

\*\*\*

والآن، بعد أن استعرضنا مظاهر حب الموت ودعوة العاشق إليه فى بعض شعر ابن الفارض، لا فيه كله، نريد أن نتساءل ماذا يعنى الموت لدى هذا الشاعر؟ هل المعنى حرفى أى أن يموت العاشق كما يموت سائر الناس أم ترى وراء لفظ الموت معنى صوفى؟ وما معنى الموت لدى الصوفية؟

فى الواقع أن الاصطلاح الصوفى للموت هو «الفناء» ويقصنون به «الفناء فى الله».

فلم تهونى ما لم تكن فى فاني»

وقد شرح الشراح معنى هذا الفناء فى الله شروحاً مفصلة نستخلص منها أن العاشق يكون حياً كسائر الأحياء ولكنه فان فى الله، فالفناء إذن غير الموت الفعلى



ومعناه أن يزهد العاشق في الدنيا زهداً تاماً فلا تعود له متعة بالطعام والشراب والملبس والسكن، وإنما يعبد الله عبادة لا مطمع فيها في الجنة ولا خوف من النار. ومن معاني الفناء أيضاً نسيان الذات نسياناً تاماً والذهول عنها بحيث يصبح العاشق كالميت ويسمى الصوفية هذه الحال «التحقق بشهود الذات» وقد وصل ابن الفارض إلى مرحلة الفناء في بعض أطوار حبه، يقول في الثانية الكبرى:

وقد أشهدتني حسننها فلملت عن      حجابي ولم أثبت حلالي لدهشتي  
ذهملت بها عيني بحيث ظننتني      سوى ولم أقصد سواء مظتي  
وولهنى فيها ذهولى فلم أفتق      على ولم أفتق التماسي بظتي  
فأصبحت فيها والهأ لاهياً بها      ومن ولهمت شغلاً بها عنه أئمت  
وعن شغلى عنى شُغلتُ فلو بها      قضيتُ ردى ما كنت أدرى بنقلتي

هذه هي المرحلة الأخيرة من الحب الإلهي وهي مرحلة الذهول بعد الاتحاد فلم يعد الشاعر يميز ذاته فهو قد وصل إلى ما أحجم العقل دونه، أي إلى ما لا يرضاه العقل وإنما يتردد عنده ويقف، وهو قد كشف الأستار الحسية التي تحدث الانقباس ومعناه زوال سطوة الحواس الخمس عليه وهو يحكم بأن هذه الحواس مضللة وهو قد وصل أيضاً إلى كشف النقاب أو ما يسميه «رفع حجاب النفس» ولعله يعنى به القدرة على الارتقاء إلى مرتبة الاتحاد بالذات العلية، ثم إنه قد حقق أيضاً (جلاء مرآة الذات من صدأ الصفات) أي الصفات الأرضية التي هي كالصدأ على مرآة الذات، وكل هذه المعاني واردة في الثانية الكبرى:

وأستار لبس الحسن لما كشفتهَا      وكانت لها أسرار حكمتي أرختِ  
رفعتُ حجاب النفس عنى بكشفتي الـ      نقاب فكانت عن سؤالي مجسيتي  
وكنْتُ جلا سرّة ذاتي من صدأ      صفاتي ومني أحدثتُ بأشعّتي

وقد وصف سبط ابن الفارض في الترجمة التي كتبها لجده أحوال الشاعر فقال: [إنه كان يقضى أغلب أوقاته دهشاً شاخصاً يبصره لا يسمع ولا يرى من يكلمه فهو تارة واقف وتارة قاعد، وحيناً مضطجع على جنبه، وحيناً آخر مستلق على ظهره، مسجى كالميت، وإنه ليقضى على هذه الحال أياماً قد تبلغ العشرة وقد تزيد عليها أو

تنقص عنها، وهو فيما بين هذا كله لا يكل ولا يشرب ولا ينام ولا يتحرك ولا يتكلم وما يزال كذلك حتى يفارق وينبعث من غيبته فيكون أول ما يتكلم به أن يملأ ما فتح الله عليه في قصيدته «نظم السلوك»<sup>(٨)</sup>، وأحسب أن ابن الفارض إنما يصف هذه الحالة حين يسمى نفسه «ميت الأحياء»:

أرج النسيم سرى من الزوراء      سحرًا فأحيا ميت الأحياء

هذا هو معنى الفناء لدى المتصوفة إذن فهل يا ترى هو (الموت) في شعر ابن الفارض؟ أم ترى للموت معنى آخر يختلف عن (الفناء في الله) أى الذبول عن كل شيء بعد الاتحاد الروحي بالحبية؟

في الواقع إن في شعر ابن الفارض موتًا وفيه فناء ويبين لى أنهما مختلفان، فالموت هو الموت الذى نعرفه عينه، تطلبه الحبيبة من عاشقها دليلًا على حبه لها، وهى لا تعتبره صادقًا إلا إذا مات من الحب: «إن تكن صادقًا مت» كما تقول له، والدليل على صحة استنتاجى هذا أن الشاعر يصف الحب بأن أوله سقم وآخره قتل كما مر فى أول البحث، والقتل يختلف عن الفناء فى الله، لأن الفناء صفة ذاتية عفوية من صفات العاشق، بينما القتل عمل خارجى يقوم به قاتل ويفرضه على المحب، ثم إن ابن الفارض يقول عن هذه الحبيبة إنها «هدرت دمه» وهذا بلا ريب شيء غير فنائه هو فيها بعد الاتحاد.

ولابد لنا من أن نلاحظ أن ابن الفارض لم يحاول إثبات فنائه فى هذه الحبيبة وإنما تركه يأتى عرضاً فى شعره، وكان الإلحاح فى القصائد على الموت بمعناه الفعلى وهو لا يتفق كل الاتفاق مع الفناء فى شخص الحبيبة، ثم إن الموت لا يأتى إلا نتيجة الحب، فهو إذن مقبول لا بل إنه حبيب إلى القلب، والحبيبة تدعو عاشقها إلى الموت وتحذره من الحياة التى هى سطحية وعيب فارغ لا يلقى بالعاشق، وهذا ما سماه ابن الفارض بالموت نون ذلك الحى الرائع الجمال فى قوله:

وعلى الكتيب الفرد حى دونه الـ      آساد صرعى من عيون جآذر

إن هذا كله يجعل الحب مرتبطاً بالموت فى شعر هذا الشاعر المبدع، وهو ارتباط لا مثيل له بين الشعراء من غير الصوفية، لأن الشاعر عادة يضيق بالموت وينفر منه أشد النفور، ذلك فضلاً عن أن الحبيبة تحرص على حياة عاشقها وتحميه جهدها من الموت، وهذه هى القاعدة فى شعر كل الشعراء.

- (1) La bell dame sans merci.
- (2) The Oxford Book of English Mystical Verse. (Oxford Clarendon Press, 1969) P. 20.
- (3) Ibid., P. 49.
- (4) Ibid., P. 11.
- (5) Ibid., P. 12.

- (٦) الترجمة لى عن الإنكليزية لأن الإنجيل العربى مكتوب بلفة ركيكة قبيحة تسيء إلى النص.
- (7) The Oxford Book of English Mystical Verse- P.15.
- (٨) كتاب دابن الفارض والحب الإلهى، للدكتور محمد مصطفى حلمى (القاهرة، مطابع دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١) ص ٦١.



## الفصل الثانى

### ملاح عامه فى شعر إيليا أبى ماضى

لعلّ ليس كثيراً أن نحكم بأن إيليا أبى ماضى قد كان أول من جند القصيدة العربية الحديثة بالمعنى الذى نفهمه اليوم من التجديد، حتى يستطيع الناقد الأدبى أن يورّخ به ميلاد فترة جديدة فى الشعر العربى. والمظهر الأكبر لهذا التجديد أنه كان منذ البداية يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها، وهذا ما لانجده فى شعر معاصريه الكبار شوقى وزملائه الذين كان شعرهم امتداداً لتقاليد الشعر العربى مع شيء من التوليد فى المعانى الفرعية استلزمته الحياة الجديدة، وإننا لنجدهم يخلطون بين موضوع القصيدة وشكلها خلطاً تاماً، فإذا كتبوا قصيدة فى الرثاء لم يجهدوا فى خلق إطار فنى يصوغون فيه الموضوع وإنما اكتفوا بإدراج المعانى الجزئية متتالية غير متدرجة حتى يمكن تقديم بيت على بيت أو مقطع على مقطع دون أن يمس المعنى العام، وكان الموضوع فى نظرهم يكفى لتوحيد القصيدة وجعلها قصيدة دون أن يفلتوا إلى أن عليهم -باعتبارهم شعراء- أن ينظروا إلى الموضوع نظرتهم إلى مادة خام ينبغى أن تصاغ فى كيان فنى.

ولم يبدأ إيليا حياته الشعرية بنظريات يشرح فيها وجهة نظره فى الشعر، وإنما اكتفى بتقديم مجموعة من القصائد تخالف فى نمطها العام ما درج عليه معاصروه من الشعراء، والحق أن القصيدة قبله لم تكن تملك شكلاً بالمعنى الحديث، وإنما كان الموضوع فيها هو كل شيء، وكانت فى الغالب «ساكنة» تدور حول موضوع ثابت فى المكان لا حول حادثة تستغرق زماناً، إن التفريق بين «الموصوف» و«الحادثة» أمر ضرورى فى كل مقدمة تحاول أن تشخص التجديد الذى أحدثه إيليا فى الشعر العربى، ولسنا فى مقام يسمح بالإطالة لنستعرض أساليب إيليا فى ابتداء قصائده وعرض موضوعاتها وإبلاغها ذروة التأزم الشعورى ثم إنهاؤها إلى سكون متدرج يجرى كالنقطة البليغة فى ختام عبارة موزونة.

وما نمنا لسنا هنا لكى نكيل الثناء المجرد للشاعر، فلا بد لنا من أن نشير إلى أنه فى الفترة الأخيرة من حياته قد عاد وتكس على عقبيه وأصبح يسلك مسلكاً تقليدياً

فى شعره فاخترت الهياكل الفنية وحلت محلها قصائد مسطحة تماماً، بحيث يمكن أن تحذف منها ونقدم فيها ونؤخر لون أن نضر بها، وبهذا عاد إلى تقديس الموضوع واعتباره كافيًا لخلق هيكل، ويحسبنا أن نقارن بين قصيدته الرائعة «العنقاء» وقصيدة تقليدية مثل «كم تشتكى» فى مجموعته «الخمائل» لنرى الفرق، فقد كانت الأولى تنص بالحركة والحياة فجاءت الثانية جامدة، غير مشبودة على الإطلاق، ولا شىء فيها غير أبيات متعاقبة يقوم كل منها وحدة بذاته.

إن مجموعة «الخمائل» نقف صورة لارتداد هذا الشاعر على الثورة الشعرية التى أحدثها فى الشكل والمضمون فى مجموعته «الجدول» التى طبعت قبلها بثلاث عشرة سنة، ولعل أبرز مظهر لهذا الارتداد أن الشاعر عاد إلى السمة الكبرى التى لزمها الشعر العربى القديم وتعنى بها نمط إرسال النصائح والمواعظ والدروس الأخلاقية وكل ما يمكن أن ينضوى تحت لفظ «الحكمة». ولابد لنا من أن نقف لحظة لندرس العلاقة بين الشعر والحكمة، وأول ما سنلاحظه أن الحكمة ليست، فى واقع الأمر، إلا نهاية التجربة الإنسانية، إنها ملخص لحياة كاملة عشناها ثم رأينا أن نختزلها فى قانون صغير، وهكذا فإن إيليا حين يقول:

نسيانك الجاني المسىء فضيلة وخمود نارٍ جرد فى إشعالها

إنما يدل على أنه قد انتهى من تجربة كاملة هذا هو ملخصها، وما الحكمة إلا قانون تنطوى تحته مئات من الحالات الجزئية، وهى بهذا الاعتبار أشبه بوسط حسابى يرمز إلى الأرقام كلها دون أن ينطبق بالضرورة على كل رقم بمفرده، الحكمة إذن معدل جامع يمثل مجموع التجارب الفردية ويصحبها فى نموذج عام، وعلى هذا فإن شاعر الحكمة إنما يتناول فى شعره خواتم تجاربه والنقط الأخيرة فيها وحسب، دون أن يعرض علينا التجارب خلال وقوعها وما يرافقها من مشاعر وانطباعات وأفكار.

بعد تفسيرنا هذا للحكمة يصبح واضحاً أن هناك تعارضاً فلسفياً أصيلاً بينها وبين الشعر، على اعتبار أن الشعر لا يتناول المعدل ولا الوسط الفلسفى ولا نقطة النهاية فى التجربة، وإنما شأنه أن يتناول الحالات الفردية فى مستواها العاطفى فهو يصور التجربة خلال وقوعها تاركاً التلخيص والاستنتاج للفلسفة وعلم النفس، إننا فى الشعر فى صدد حياة تعاش ويصورها الشاعر بحدتها ولذعها خلال وقوعها، والشعر على هذا هو الرحلة السابقة للحكمة، أو أنه حكمة فى طور التكون، ومغزى لم يتخذ شكلاً بعد.

بعد هذا كله سيلوح غريباً بعض الغرابة أن إيليا بدأ حياته بشعر التجربة وانتهى بشعر الحكمة ناكصاً إلى أساليب الشعر القديم الذى لم يصور عواطف الفرد وإنما نظر دائماً إلى منفعة المجموع -والحكمة فى الأصل نظرة جماعة لانظرة فرد- ولعله ليس خافياً أن التجديد فى الشكل على الوجه الذى أحدثه إيليا لا يلائم شعر الحكمة السائب، الذى يركز إلى وحدة البيت على جارى العادة العربية، ومن ثم فإن مجموعة «الخمائل» تمثل نكسة كاملة إلى الوراء وسواء أكان ذلك من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون.

ونأتى إلى الخصائص التى تميز شعر إيليا فنجد أبرزها ذهنية الاتجاه أو الميل إلى التفكير عبر القصائد، إن القصيدة عنده فكرة قبل كل شيء. والعاطفة بإزائها ثانوية تماماً حتى إننا لنفتقد شعر الحب فى مجموعة (الجدائل) افتقاداً شبه تام، وخير مثال لقلبة الفكرة على هذا الشعر، القصيدة الطويلة المشهورة «الطلاس» وفى ديوانه أمثلة كثيرة لاحتياج إلى تعددها فى هذا السياق.

وإذا أردنا أن نغريل الأفكار فى شعر إيليا لنشخص الملامح الرئيسية لذهنه الشعرى فلسوف نجد خاصيتين تغلبان على كل ما عداهما حتى ليمكن أن نعددهما الخلفية الرئيسية لذهنه، وهاتان الخاصيتان هما القطعية والمثالية، وسنقف عند كل منهما وقفة قصيرة.

أما القطعية فنحن نلمحها فى مواضع كثيرة نذكر منها موقف الشاعر فى القصيدة ذات العنوان التقليدى «يا نفس» من مختلف شؤون الحياة، فهو إنما يأتى أن يشارك الناس كؤوسهم وشرابهم لأنه يحكم حكماً قاطعاً نهائياً بأن (موج السنين سيفغر الأقداح والحاسى)، ومثل ذلك موقف الشاعر من موكب البطل الذى يهتف له الناس كلهم فإن الشاعر يحكم بكلمة واحدة إن «هذا قاتل الناس»، ولعلنا نعجب بمثل هذه القدرة على رؤية الأشياء من زاوية واحدة دونما قلق ولا وسواس، فليس أيسر علينا نحن المتوسطين والطبيعيين من الناس من أن نقنع بوجهات نظر متضاربة فلا ندرى إلى أين نتجه وماذا نقرر، إننا نتأرجح بين هذه الفكرة وتلك منساقين وراء إحساس مبهم يكمن فينا بأن فى كل منهما جانباً من الحقيقة ولو صغيراً، وليس هذا التأرجح إلا مظهر أكيد لإنسانيتنا التى يبقى الضعف إحدى خواصها، هذا فضلاً عن أن الحقيقة نفسها تملك، فى أغلب الأحيان، أوجهاً متعددة متناقضة فى كل منها امكانيات تبرر وقوعه وصدقه، وهذا هو السر فى أن الحقيقة تستطيع أن تحيرنا وتبيل ثقتنا فنكمن لنا هنا وهناك وتحرمنا الاستقرار والقدرة على الاختيار، أما شاعرنا إيليا

أبو ماضى فهو نموذج نادر المثلل لإنسان يستطيع الإيمان بجهة واحدة من جهات الحقيقة يرفض كل ما عداها، وفي وسعنا أن نورد أمثلة كثيرة من شعره تدل على هذه القطعية في التفكير والعناد الصارم في الحكم، والحق أنه يلوح من شعره شخصاً راسخاً قوياً شامخاً لا يلين، حتى ليضع كل شيء تحت سطوة أفكاره الصارمة، إنه إنسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع فيه برأى ثم لا يعود لديه شك على الإطلاق، ولا شيء أبعد عن طبيعته من أنصاف الطول، من الإبهام واللبس، من الظلال المعتمة، وهذا هو الذى يفسر صراحة معانيه، فهو شاعر لا يستعمل الإيحاء مطلقاً.

إن مظاهر هذه القطعية الفكرية تتجلى في شعر إيليا تجلياً واضحاً لا يملك الناقد إلا أن يلاحظه، فهي تبرز في لغة القصائد وأوزانها وقلة العاطفة فيها، أما اللغة فتكاد تخلو من الاستعارات والتشبيهات والتظليل والتلوين خلواً تاماً، فلا تلمح إلى أكثر من أن تؤدي المعنى تأدية قاطعة بأقل ما يمكن من الألفاظ وهذا هو الذى يجعل الكلمات ذات معانٍ مقننة ثابتة في شعره وكثرتها آيات دينية لا كلمات تلتمس استئثار العاطفة والتأثير الفني، أما إذا صدف واستعمل الشاعر تشبيهاً فإنه يحرص على أن يصوغه صياغة محكمة قارصة وقيسه بالخيط حتى يجيئ كما يأتى:

الطلّ فيها كدموع الدلال      والشوك فيها كحديث الغرور

وما يحاوله هنا واضح فهو يريد أن يضع كل كلمة في موضعها بلا زيادة ولا نقصان.

وأما الأوزان فإن الصرامة فيها تتخذ شكل المحافظة العنيدة على الأشطر والأبيات من أن تمتزج وتنوب في بعضها وتستدير، والظاهرة الفريدة في شعره أنه قلما يستعمل «التدوير» بين الأشطر وذلك حتى في القصائد التى يسهل تدويرها، ولعل التدوير أن يكون مناقضاً في أساسه للبيئة الفكر وانطلاقه من القيود، وهذا لأنه، لو تأملنا، مرتبط في أساسه بفكرة العبارة الطويلة، إن الشاعر الذى يدور أبياته يضطر حتماً إلى إطالة العبارة بحيث يكون فيها امتداد، وموسيقية، وليونة، وبذلك يخرج بالضرورة عن حيز الحقائق الصارمة التى تؤثر أن تصاغ في عبارات قصيرة قاطعة كالتي تكثر في الشعر الجاهلى مثلاً، وهو شعر يتحاشى التدوير بصورة ملحوظة. ولعلنا لو قمنا بدراسة صور مركزة لتطوير التدوير في الشعر العربي لاستخلصنا في نهاية الأمر أنه كان مظهرًا حضاريًا ترقياً بلغ قمته في شعر العصور التى عرفت المدنية



وخرجت من صرامة البداوة وقطعية الحياة في الخيام، ومن ثم فإن قلة ورود التدوير في شعر شاعر معاصر كإيليا أبي ماضي قد يشير إلى حد ما إلى ميله إلى الحقائق المجردة وإيثارها على الوصف والأجواء العاطفية، ولعل هذا يفسر موقفه من الشعر الحر فقد نقل عنه أنه استنكره ولم يتقبله قط، وما الشعر الحر، من وجهة نظر خاصة، إلا محاولة أراد بها الشاعر المعاصر تطويع شعره للعبارة الطويلة المعقدة المثقلة بالصور والإيحاء، وإيليا، كما رأينا، لا يحب هذا.

وفي ختام هذه الدراسة الموجزة نحب أن نشير إلى أن هذه الصرامة التي تحد أحياناً من الجمالية في شعر إيليا تصبح هي نفسها مزية حين ندرس علاقتها بالشكل وكما له في قصائد مجموعة «الجداول»، وإتنا لمضطرون إلى التحسر على هذه الصرامة اليوم بعد أن ظهر شعراؤنا الجدد الذين انساقوا مع التيار المعاكس فتحرروا من الشكل كلياً، وتفككت إطارات قصائدهم، وأصبحت سائبة مختلطة الملامح ضائعة التفاصيل، وأن أكرم تأيين لإيليا أبي ماضي أن ثلقت في أيامنا الشعرية الحرجة هذه، إلى القوة وكمال الشكل في قصائده، فنلتقى عنه دروساً في الإيجاز والوضوح، فلعلنا لا نبأغ مطلقاً إذا قلنا أننا، حتى بعد انصرام ثلاثين سنة كاملة على صدور مجموعة الجداول، ما زلنا محتاجين إلى أن نتعلم منه دروساً تقيدنا في سلوكنا نحو مستقبل أكمل للشعر العربي.



## الفصل الثالث

### إيليا أبو ماضى فى ديوانه (الجداول)

لو أردنا أن نعرف التجديد فى الشعر تعريفًا قصيرًا مركزًا لقلنا إن الشاعر المجدد هو ذلك الذى يقدم فى شعره وجهة نظر جديدة، تحدد علاقات لم تؤلف سابقًا بين القصيدة والشاعر من جهة، والقصيدة والعصر كله من جهة أخرى. ولعل تعريفنا هذا صارم إلى حد ما بحيث يسقط من الحساب كثيرًا من الشعراء الموهوبين الذين قد يشعرون العصر أول وهلة أنهم يعطونه جديدًا، حتى إذا انصرفت السنوات اتضح أن تجديدهم كان تقصيلياً وحسب، فإن هناك فرقاً بين أن يكون الشاعر موهوباً وأن يكون مجدداً، إن الموهبة الشعرية تتطلب أن يكون الشاعر موهوباً وحسب، وأما التجديد فهو يفترض بالإضافة إلى ذلك ظروفًا تاريخية معينة تجعل عصرًا ما يتحول من مرحلة إلى مرحلة، وفى مثل هذا الظرف الزمنى ينبعث الشاعر المجدد.

ووفق هذا التعريف نستطيع أن نحكم بأن إيليا أبا ماضى فى مجموعته الشعرية «الجداول» التى صدرت سنة ١٩٢٧ قد كان شاعرًا مجددًا، وأنه أعطى العصر وجهة نظر جديدة إلى الشعر تتبع جذتها من أنها علاقات جديدة لم يألها العصر بين القصيدة من جهة والفكرة والشاعر والعصر كله من جهة أخرى، على أن هذا الفصل من كتابنا لا يطمح إلى أن يقف أكثر من وقفة قصيرة عند هذه العلاقات المعقدة: العلاقة بين القصيدة وفكرتها وهى تتناول موضوع وحدة القصيدة وهيكلها، والعلاقة بين القصيدة والشاعر الذى أبدعها وهى تتناول عنصر الحركة فى هيكلها، والعلاقة بين القصيدة والعصر وهى تتناول الجانب الاجتماعى من الشعر، فإن هذه العلاقة لابد أن تخرجنا من سياق فصل عن مجموعة شعرية معينة إلى سياق نظرى بحث قد يزعج بنا فى دروب متشعبة ليس من شأننا أن نخوض فيها الآن، ولذلك رأينا أن نكتفى بالإشارة الدالة مرجئين التفصيل إلى فرصة أخرى ندرس فيها الجانب النظرى من القصيدة العربية الحديثة بالمقارنة مع القصيدة القديمة، مارين خلال ذلك بنماذج من شعر إيليا فى الجداول توضح أثره فى تطوير القصيدة العربية.

وإذا كان التجديد فى مجموعة «الجداول» هو الصفة الأولى التى تلفت النظر فإن الصفة الثانية هى ولا ريب كونه شعرًا ذهنيًا، وهو فى هذا يختلف عن شعر التفاصيل

التي يهتم فيها الشاعر بعرض عواطفه ويغمسها في كثير من الصور والاستعارات والتشبيهات والألوان والموسيقى. إن إيليا لا يبدأ بكتابة قصيدة ما لم تكن لديه فكرة مكتملة لها، وقد بلغ من حب الشاعر للفكرة الذهنية المفروزة أنه لم يكتب قصائد عاطفية على الإطلاق، إننا حقاً لانتجاهل أن في «الجدائل» قصيدتين عاطفيتين هما «المساء» و«تعالى» ولكن ضالة هذا العدد تجعل القصيدتين دليلاً لنا لا علينا، هذا بالإضافة إلى أن العاطفة فيهما ضحلة لا ينبض فيها دفء ولا لون، والواضح أن الشاعر يستعمل القصيدة إطاراً عاطفياً لمجموعة من الأفكار الذهنية، ففي قصيدة «المساء» يخاطب فتاة سماها «سلمى»، ويدلّ من أن يتحدث إليها عن مشاعره يروح يلقي عليها موعظة طويلة:

لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع  
يخفى ابتسامات الطروب كأدمع المتوجع  
إن الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع  
لكن لماذا تجزعين على النهار وللدجى  
أحلامه ورغائبه  
وسماؤه وكواكبه

وفي القصيدة كلها لا نجد ولو دليلاً واحداً على أن سلمى هذه ليست رمزاً عاماً للإنسانية كلها.

أما القصيدة الثانية «تعالى» فلعلها أقرب قليلاً إلى الإحساس الذاتي، حيث الشاعر يخاطب فتاة معينة يحبها ويستعمل الضمير المعبر «نحن»، على أن القصيدة لو أمعنا النظر، لا تقل موضوعية عن سابقتها ويكاد القارئ يحس بأن الشاعر وفتاته ليسا أكثر من رمز للعاطفة الإنسانية التي يراها الشاعر مكبلة بزواجر التقاليد ونواهيها ولذلك يخاطب الفتاة قائلاً:

دمي اللاحى وما صنتف والقالي وبهتانه  
اللبجدول أن يجبرى وللزهرة أن تعميق  
وللأطيسار أن تشنتاق أياراً وألوانه  
وما للقلب، وهو القلب، أن يهوى وأن يعشق؟

وهكذا يتضح أن هذه القصيدة قد كتبت هي الأخرى للتعبير عن فكرة ذهنية وإن كان مظهرها أحفل بالحياة. والحقيقة أن المجموعة فريدة في بابها فهي تكاد تخلو من الحب خلواً تاماً، وربما كانت قصيدة هي ذات دلالة بعيدة فقد تغنى بطلها بأمه بينما تغنى الآخرون بصديقاتهم.

إن هذا النقص في العاطفة يبدو حيث تطلعنا في شعر الديوان، فهذا الشعر أشعر أفكار ولا مكان فيه للمواطف، ولعل أبرز مظاهر هذا الاتجاه أن اللغة التي استعملها الشاعر عارية من الصور والظلال والأصداً ولا أثر فيها للحسية مطلقاً، إنها لغة تبلغ في بساطتها درجة التوتر، فالألفاظ موجزة على قدر المعنى المراد تقصد تأديته في أبسط صورة ممكنة دونما استهداف للمؤثرات الحسية، والشاعر لا يستعمل الاستعارة حين يمكن له الاستغناء عنها بأية صورة، وهو بعيد كل البعد عن السكر بالألفاظ على نحو ما نرى في شعر المدرسة الشوقية مثلاً، وهو كذلك بعيد بعداً تاماً عن الغنائية بكل ما فيها من تلوين وكائنه يضحى بالعاطفة من أجل الفكرة.

والحق أنه لو صح أن يوصف شعر بالزهد لكان شعر إيليا شعرًا زاهداً، ولعل الشاعر أن يحتج علينا ونحن نصف شعره هذا الوصف فهو معروف بنفوره من النسك والرهينة كما تدل أبياته المشهورة:

إن تلك المزالة نسكاً وتقى فالذئب راهب

وعرين الليث دير حبه فريض وواجب

ليت شعري أيميت النسك أم يحيى المواهب

كيف يحيى النسك إثمًا وهو إثم؟ لست أدري

على أن نفور إيليا أبا ماضى من الزهد في الحياة لا يبرئه من أن يكون زاهداً في قصائده، إن هذا الشعر يكتفى بالكفاف فلا يطلب في الألفاظ حرارة تشعل حواس القارئ، ولا يهجم التلوين الذي يضيف دفئاً إلى الشعر ويمنحه بريقاً، وليس يعنيه أن يكون عاطفياً بحيث يثير حماسة الجمال، كل ما يعنيه أن يؤدي المعنى بأقل ما يمكن من «الكماليات»، ولعل هذا الزهد الشعري دليل على زهد في الحسيات لدى الشاعر نفسه، فما الشعر بأكثر من ظل أمين للحياة مهما حاول الشاعر أن يخفي الحقيقة.

ويعد ففى وسعنا أن نلتمس الأدلة على زهد إيليا فى جوانب أخرى من الديوان، أما رأينا كيف شرب بطل القصيدة المعنونة «هى» نخب أمه بينما حيا الآخرون حبيباتهم؟ ثم إن الفكرة التى لبست أكثر من ثوب واحد فى المجموعة هى أن الوجود أهم من الفرد بحيث تصح التضحية بالثانى من أجل الأول، إن هذا الحكم قد يكون صحيحاً بالنسبة للمطلق أو حتى بالنسبة للحقيقة، غير أنه لا يمكن أن يكون كذلك بالنسبة لكائن حى فالحياة بطبيعتها ترفض الاعتراف بأن أى كيان آخر أجدر بالبقاء منها هى وإلا لم تكن حياة، ولن يتاح لإنسان أن يضفى بنفسه من أجل الوجود إلا بريضة عاطفية باهظة أغلب الظن أنها تخرجه من إنسانيته أولاً، وإيليا أبو ماضى فيما يلوح قد قام بهذه الرياضة فهو يحاول فى كل شعره أن يتناسى كيانه الفردى تناسياً تاماً ويعيش من أجل العالم، وخير مثال لهذا أنه يلقى «عليقة» مؤذية تحاول أن تقتله وهو يمر فى غابة فلا تكون الرغبة فى البقاء هى السبب فى فراره منها، وإنما تتحكم فى ذلك اعتبارات غير فردية تعبر عنها الأبيات الآتية:

لم أحب كل الذى عندى ولم يفرغ وطاىى  
أنا نهـر لم أتم بعد فى الأرض انسيابى  
أنا روض لم أزع كل صبيرى وملابى  
أنا نجم لم يمزق بعد جلباب الضباب  
أنا فجر لم تسوج فضتى كل الروابى  
فلإذا لم يبق فى فسمى ماء لانسكاب  
وإذا ما صرت كالعليق تمثال اكتاب  
لا يرجينى محتاج ولا يطمح ساب  
فاجذبينى إن يكن منى نفع للتراب

إن الموت فى هذا الجواب لا يحمل سمة فردية، وإنما يرى الشاعر فيه خسارة للوجود فى مخلوق لم يمنح الأرض كل ما يستطيع أن يمنحه، وهذا غاية فى البعد عن الحس الفردى المألوف فى حياة الكائنات الحية جميعاً.

ومن مظاهر هذه الفكرة قصيدة «الغدير الطموح» ومنها يبدو أن الشاعر لا يستحسن الطموح، وهذا قريب من الزهد وهو أبعد ما يكون عن الفردية المتحمسة التي تتدفع دائماً نحو طلب المزيد من الحياة، وأما قصيدة (الطين) فمجملة فكرتها أن الأفراد كلهم سواء في نظر الطبيعة، غنيهم وفقيرهم وهي فكرة وردت غير مرة في المجموعة وفيها أيضاً دعوة إلى الزهد والتواضع الكامل والبعد عن الطموح، إنها باختصار ثورة على الفردية.

ولا يقوتنا في ختام هذا الجزء من البحث أن تلتفت إلى قول الشاعر:

لا يكن للخصم قلبك ماوى      إن قلبى للحب أصبح معبد

فالهاثفة في الشطر الثاني نابضة بالعواصف، وإن كانت متجهة إلى الإنسانية كلها لا إلى فرد معين، والواقع أنني أشك كثيراً في أن يستطيع الإنسان الذي لا يحب نفسه أن يحب الإنسانية، ولعله غريب أن إيليا أبا ماضى، كاهن معبد الحب هذا، يبقى يصلى للأخريين ويرفض أن يصلى لنفسه.

\*\*\*

ومن الملامح البارزة في مجموعة «الجدول» أن الشاعر متأثر فيها من جهات كثيرة بكتاب الإنجيل، ونحن نملك من الأدلة ما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأنه إنما تأثر بالترجمة العربية للكتاب، ويتجلى هذا التأثير في مظاهر كثيرة كالأشكال والموضوعات واللفظ.

أما من جهة الشكل فقد أخذ إيليا عن الإنجيل أسلوبه في عرض القصص القصيرة الرمزية والأمثال ونجد نماذج لهذا في قصائده: «الحجر الصغير» و«الصفادع والنجوم» و«الغدير الطموح» و«التينة الحماقة»، وهي كلها قصص شعرية قصيرة رمزية المغزى، وقد استعملها الشاعر ليؤدى بها طائفة من آرائه ومواعظه، وسنقف عند واحدة منها على سبيل المثال، وهي قصيدة «التينة الحماقة»:

وتينة فضة الأنبياء باسقة	قالت لأترابها والصيف يحضر
بش القضاء الذى فى الأرض أوجدنى	عندى الجمال وغيرى عنده النظر
لأجسّن على نفسى عوارفها	فلا يبين لها فى غيرها أثر
كم ذا أكلف نفسى فوق طاقتها	وليس لى بل لغيرى الفء والثمر

ليس في العيش لى فيما أرى وطيرُ	لسدى الجناح وذى الأظفار بى وطير
فلا يكون به طول ولا قصرُ	إتئى مفصلة ظلئى على جسدئى
أن ليس بطرقئى طسير ولا بشرُ	ولست مثمرة إلا على ثقبسة
فأزئنت واكست بالسندس الشجرُ	عاد الربيع إلى الدنيا بموكبه
كأنها وتد فى الأرض أو حجرُ	وظلئت التينة الحمقاء عارية
فاجتئها فهوت فى النار تستعرُ	ولم يطق صاحب البستان رؤئتها
فلئنه أحمسق بالحصرص يتحجرُ	من ليس يسخو بما تسخو الحياة به

هذه القصة تذكر بالانصافىص التى نقلت عن المسيح عليه السلام فى كتاب العهد الجديد، وهى ترتكز إلى الطبيعة فى الحالتين. إنها بمجموعها وعظ أسلوبه التمثيل بما هو مفهوم عند الناس قريب من مداركهم، فالتينة شجرة ورد ذكرها مراراً فى الإنجيل ولعلنا كلنا نتذكر حكاية المسيح عندما كان يسير فى اتجاه المدينة ذات صباح، فاحس بالجوع وراح يلتمس ثمرأ يقتات به فوقع على شجرة تين، إلا أنه حين بلغها وجدها لا تحمل ثمرأ وليس عليها غير الورق فما كان منه إلا أن لعنها قائلاً «لا يكن لك ثمر بعد»، ونقول الحكاية إن التينة يبست بعدها ولم تثمر قط، وبعد أفليس فى تينة إيليا ملامح من تينة المسيح هذه؟ ألا نراها تطوى نفسها على ما تملك من قدرة وخصوبة وتقبض كفها فلا تمنح الحياة لأحد؟ أو لا تحل عليها اللعنة فوراً؟ أوليس فى اقتلاع صاحب الحقل لها وإلقائه بها فى النار التفات من الشاعر إلى تلك الفقرة فى الإنجيل: «كل شجرة لا تنتج ثمرأ جيداً تقطع ويلقى بها فى النار» ولقد وردت هذه الفكرة فى مجموعة الشاعر فى أكثر من صورة واحدة، قال فى القصيدة التى سماها «الفاحة»:

كل نجم لا استءاء به	لا أبالى لاح أو غربا
كل نهر لا ارتواء به	لا أبالى سال أو نضبا

والحق أن قصائد إيليا هذه ليست إلا تطورأ شعريأ لأمثال الإنجيل المشار إليها تكاد تستعمل عناصرها نفسها .

ونلمس ثانئ مظاهر التأثر فى تفاصيل القصائد فى (الجداول) فكثيرأ ما نجد تشبيهات إنجيلية هنا وهناك كما فى هذين البيتين:



إن بعض القول فن      فاجعل الإصغاء لنا  
تسك كالحقل يرد الـ      سكيل للزراع طناً

إنّ هذا التشبيه يذكرنا بالحقول الكثيرة التي يرد ذكرها في كتاب العهد الجديد، هذا فضلاً عن أن الفكرة نفسها مأخوذة مباشرة من مثل القصة الآتية من أقاصيص المسيح: «خرج الزارع ليزرع زرعه وفيما هو يزرع سقط (بعضه) في الأرض الصالحة فلما نبت صنع ثمرًا مائة ضعف» وهذه استعارة:

كلما أفرغت كأسى      زدت في كأسى دنًا  
فهى بالإنفاق تبقى      وهى بالإسكاف تبنى

وهى استعارة تذكرنا بعبارة في الإنجيل «كل من له يُعطى فيزداد، ومن ليس له فالذى عنده يؤخذ منه».

ولابد لنا من أن نلتفت إلى أن إيليا يستعمل الطبيعة في شعره كثيرًا ليؤدى بها مواعظه الاجتماعية، وهذا عين الأسلوب الذى اتبعه المسيح كما نراه في الإنجيل، وليست تفاصيل إيليا هى وحدها الإنجيلية فإن كثيرًا من آرائه وأفكاره تنزع مباشرة من مبادئ المسيح ومواعظه، مثال ذلك فكرة هذين البيتين فى قصيدة «ريح الشمال»:

هم فى الشراب الذى تحتسى      وهم فى الطعام الذى نأكل  
وهم فى الهواء الذى حولنا      وفى ما نقول وما نفعل

الضمير يعود إلى الغابرين من البشر الذين يحس الشاعر بوجودهم إحساساً يذكر بقصة المسيح ليلة عيد الفصح قبل «تسليمه» المزعوم<sup>(١)</sup>، فقد ورد فى الإنجيل «أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدى، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي، ومن هذا نفسه قول إيليا أبى ماضى فى قصيدته «فى القفر»:

خلت فى القفر أننى صرت وحدى      فإذا الناس كلهم فى ثيابى

والفكرة هنا صدى لما روى عن المسيح عليه السلام فى الإنجيل من أنه سيقول لمن لا يعرفه من الناس: «جعتُ فاطعمتمونى، وعطشت فسقيتمونى، كنت غريباً فلوّيتمونى، عرياناً فكسوتمونى، مريضاً فزرتمونى» وإنهم سيجيبونه «متى رأيناك غريباً

فتأوينك أو عرياناً فكسوناك؟» وإن المسيح سيرد عليهم «فعلتم هذا بأحد إخوتي» ألا يؤدي حكم المسيح هذا إلى عين فكرة إيليا أبى ماضى: «فإذا الناس كلهم فى ثيابى»؟

على أن الأدلة اللغوية تبقى هى الأدلة الكبرى على تأثر إيليا أبى ماضى بالإنجيل، ولابد لنا فى بداية هذه المرحلة من بحثنا أن نشير إلى ما نعتقد من أن هذا التأثر بالإنجيل قد تم عن طريق الترجمة العربية، ونحن لانستند فى عقيدتنا هذه إلى مجرد منطقية الفكرة وحسب، وإنما أيضاً إلى ملامح شبه كثيرة نلمسها فى لغة الإنجيل، وتجمعهما هذه البساطة التى يتعمدها الإنجيل فيما يلوح التماساً للقطعية فى التعبير، فالعبارات تستهدف أن تؤدى المعنى واضحاً بحيث لا يلتبس على الذهن شئ، فيه، وقد تحاشى المترجم استعمال التظليل والتلوين خوفاً من أن تصبح الألفاظ موضعاً للتأويل العاطفى وعبث الغنائية ولعلّه يحمل عين الفكرة التى حملها القرآن الكريم عن الشعر: «وما علمناه الشعر وما ينبغي له»، إن هذه النظرة إلى الشعر مألوفة فى تاريخ الديانات والحركات السياسية، فالرسل والمصلحون والدعاة إلى المذاهب يلتمسون لغة لا تحتمل التأويلات العاطفية ولا تلعب بها مرونة الأغاني وزئبقية الظلال الشعرية، وقد تهرب مترجم الإنجيل العربى من الإيحائية وأثر عليها صرامة القطعية ورصانة العرى من الظلال والألوان حتى بات النص مشوباً بالجفاف، وشئ من الصلادة لا يتناسب مع الروحية والجمال فى أصل الكتاب وترجماته الأخرى.

هذه المظاهر التى هى صفة خاصة فى الترجمة العربية للإنجيل تتجلى فى شعر إيليا فى أغلب الأحيان، وأبرز مظاهرها أن الشاعر يقسم أفكاره إلى أقسام مفروزة قرزاً واضحاً قاطعاً، ويقسم عباراته إلى وحدات قصيرة منفصلة يتحاشى فيها اللبونة والاندماج وقد يراعى تساوئ الأطوال مراعاة صارمة كما فى قوله فى قصيدة «الطين»:

أمانى كلّها من تراب؟ وأمانيك كلّها من عسجد؟

أمانى كلّها للتلاشى وأمانيك للخلود المؤكّد؟

ومن مظاهره أيضاً أنه يتحاشى «التدوير» فى أبياته - قدر الإمكان - وذلك حتى فى وزن كالخفيف الذى نتجه فى عصرنا إلى تغليب التدوير عليه، والواقع أن التدوير مصاحب للعبارات اللينة المتوجة الحافلة بالعاطفة والموسيقى، ومن ثم فإن قلة وروده تشير إلى صرامة الفكرة وقسوة الصيغة كما يبدو فى الأبيات الآتية من قصيدة «الطين» نفسها:

أدموعى خلّ ودمعك شهد؟      وبكائى ذلّ ونوحك سؤدد؟  
 وابتسامى السراب لا رى فيه      وابتساماتك اللاكى الحرد؟  
 فلك واحد نطل كلينا      حار فيه طرفى وطرفك أرمـد  
 قمر واحد بطلّ علسينا      وعلى الكوخ والبناء الموطـد  
 إن يكن مشرقاً لعينيك إنى      لا أراه من كوة الكوخ أسود  
 النجوم التى تراها أراها      حين تخفى وعندما تتوقـد  
 لست أدنى على غناك إليها      وأنا مع خصاصتى لست أبعد

ألا تلوح هذه الأبيات صارمة فى عباراتها، قاطعة فى معانيها وكان لا نقض لها على الإطلاق؟ إنها أبيات جازمة فى أحكامها، قوية فى أدائها لحوصلتها من المعنى، وقد اقتصدت فى استعمال الألفاظ، ومثل هذا المنحى يجعل من السهل أن يتحاشى الشاعر تدوير أبياته؛ لأن التدوير فى ذاته نوع من التلوين الخفيف يضيف موسيقى شعرية وتموجاً، وحسبنا لكى تثبت من هذا أن نقرأ بيتين منورين من القصيدة نفسها.

ألك النهر؟ إنه للنسيم الرطب درب وللمصافير مورد  
 وهو للشهب تستحم به فى الصيف ليلاً كأنها تبرّد

هنا يتجلى كيف يساعد التدوير على إضفاء نغمة على البيت لأنه يمدّ العبارة ويطلّ عليها بينما يقصّها التقسيم إلى شطرين قصا صارماً، ويجعل الشاعر يميل إلى إنهاء العبارة عند آخر الشطر الأول، وربما كان هذا هو السبب فى أن كثيراً من القصائد الجاهلية ذات الوزن الخفيف لم تعرف التدوير، فالأساس فى هذا أن الأمم فى بداوتها وصباها تستعمل العبارات القصيرة ذات البناء السهل الذى ينسجم مع سهولة تفكيرها وانبساطه وقلة التعقيد فيه، والإنجيل لايشذ عن هذه القاعدة كما نلاحظ فى ترجمته العربية.

وقد يكون من الحق أن نلاحظ أن الإنجيل وسائر نصوص الأدب القديمة، لم تخل من العبارات الطويلة، ولعل ذلك يلوح أول وهلة مناقضاً لحكمنا السابق، غير أنه فى الواقع لا يخرج عنه إلا ظاهرياً، فإن العبارة الإنجيلية الطويلة ليست فى الحقيقة إلا مجموعة من عبارات قصيرة موحدة فهى إذ تطول إنما تستعمل أساليب أخرى فى

حكم سلسلة من العبارات القصيرة الواضحة، والواقع أنها تقسم نفسها بأسلوب ما إلى بضع عبارات أقصر وهذا نموذج من الترجمة العربية للإنجيل: «جيل شرير فاسق يطلب آية ولا نعطي له آية إلا آية يونان النبي، لأنه كان في بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ، وهكذا يكون ابن الإنسان في قلب الأرض ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ».

وسنلاحظ أن كاتب هذه الأسطر قد استعمل أسلوب التكرار حين طالت العبارة كما يأتي:

جيل شرير فاسق

يطلب آية

فلا نعطي له آية

إلا آية يونان النبي

إن تكرار كلمة (آية) قد قسم العبارة إلى بضعة أقسام جزئية، وهذا دليل ضمنى على أن أسماع الناس في تلك الأيام البعيدة كانت تألف العبارة القصيرة، ومن ثم لم يستعمل الكاتب ضميراً مكان كلمة (آية)، أما العبارة الثانية فإن التكرار فيها قد كان بأسلوب آخر هو أسلوب الإزواج والتقابل.

(٢)

(١)

وهكذا سيكون ابن الإنسان

لأنه كان

في قلب الأرض

في بطن الحوت

ثلاثة أيام

ثلاثة أيام

وثلاث ليالٍ

وثلاث ليالٍ

ولقد قام هذا الأسلوب بعملية التقسيم فلم تعد العبارة طويلة، ولنعد الآن إلى شاعرنا لنلاحظ مدى تأثيره بهذا الأسلوب الإنجيلي في تقسيم عباراته لنلاحظ المقابلة في هذين البيتين في قصيدة «بردى يا سحب»:

كل نجم لا اعتداء به لا أبالي لاح أو خسرا

كل نهر لا ارتواء به لا أبالي سال أو نضبا

وفى هذين البيتين من قصيدة ربح الشمال:

إلى أيما غابة تركضين      ألا مستقر؟ ألا موئل؟  
وكم تعولين وكم تصرخين      كمصفورة راحها الأجل؟

وفى هذا البيت من قصيدة «السجينة»:

فليست تحيى الأرض عند شروقها      وليست تحيى الشمس حين تغيبُ

والتكرار فى كل هذه النماذج لفظى كتكرار كلمة «آية» فى العبارة الإنجليزية وسنكتفى من الشواهد بهذا، وقد مرت أمثلة أخرى فى هذا المقال يمكن الرجوع إليها.

ومن مظاهر هذه الإنجليزية فى الأسلوب أن الشاعر يقسم قصائده دائماً إلى أقسام مفروزة فرزاً صارماً يفصل بينها بفراغ، ففى قصيدة (المجر الصغير) كانت الخاتمة بيتاً واحداً منفصلاً انفصلاً تاماً عما قبله، وسننسخ البيت وما قبله لتوضيح ما نقول:

وهوى من مكانه وهو يشكو الأ      رضى والشهب والدجى والسماء  
فتح القجر جفنه فإذا الطو      فان يفئس المدينة البيضاء

إن القارئ يحس هنا أن البيت الأخير منعزل لا يرتبط بما قبله حتى ولو بواو استئنافية تعطى العبارة نوعاً من الصلة بما قبلها. والواقع أن صياغة الموضوع كانت تقتضى أن يجعل الشاعر الخاتمة فى أكثر من بيت واحد؟ لكى يصف مشهد الطوفان ويعادل به جوانب القصيدة ويعطى للجو أهمية أكبر. غير أن قطعية الشاعر فى التعبير جعلته يكتفى بعبارة واحدة صارمة ختم بها القصيدة. وهذا ينسجم مع ميله إلى الحقائق وتغليب إياها على الصور والظلال والألوان:

وفى ختام هذا الفصل نحب أن نشير إلى أن كل دراسة تقييمية لمجموعة «الجداول» ينبغى أن تدخل فى نطاقها الاعتبارات التاريخية التى أحاطت بهذه المجموعة، فنلقى ولو نظرة سريعة على شعر معاصريه. وأنه لحق لابد أن نعرف به أن إيليا أبا ماضى لم يتمتع فى أذهان القراء بالمنزلة التى تمتع بها معاصروه الكبار. وأغلب الظن أن سبب هذا هو خروجه على المألوف اللغوى. والشعر قبل الحرب العالمية

الثانية قد كان وما زال يعد حصيلة لغوية ينظر فيها إلى سلامة التعبير قبل كل شيء، ولئن احتفظ شعر المعاصرين لإيليا بالديباجة العربية، والنمط اللغوي الدارج في الشعر. فإن إيليا خرج من ذلك إلى نمط جديد فتح للشعر العربي باباً إلى آفاق جديدة تضعه في مكان مقابل مكان شوقي في فضله على بعث الحياة في الشعر. فإذا كان شوقي هو خالق الغنائية المبدعة في شعرنا المعاصر فإن إيليا بحق خالق الاتجاه الحديث كله.

١- فى القرآن الكريم أن المسيح لم يقتل ولم يصلب وإنما قتل اليهود شبيها له «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم» وهذا هو المعقول لأن من غير الممكن أن يبعث الله نبياً ثم يجعله يقتل، وإنما يحمى الله أنبياءه من مثل هذا المصير.





## ثبت الموضوعات

مقدمة بقلم د. عبده بدوى ..... ٧

### (قضايا الشعر المعاصر)

مقدمة الطبعة الخامسة بقلم المؤلف ..... ٢٧

#### القسم الأول

#### فى الشعر الحر

#### الباب الأول- الشعر الحر باعتباره حركة

١- بداية الشعر الحر وظروفه ..... ٥١

البداية

الظروف

المزايا المضللة فى الشعر الحر

نتائج التدفق فى الأوزان الحرة

الخواتم الضعيفة للقصائد الحرة

عيوب الوزن الحر

إمكانات الشعر الحر ومستقبله

٢- الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر ..... ٦٣

الشعر الحر اندفاع اجتماعية

التزوع إلى الواقع

العنين إلى الاستقلال

التفرد من النموذج

الهرب من التناظر

إيثار المضمون

#### الباب الثانى- الشعر الحر باعتباره العروضى

١- العروض العام للشعر الحر ..... ٧٧

توطئة

الشعر الحر أسلوب	
تقنيات الشعر الحر	
بحور الشعر الحر وتشكيلاته	
الشعر الحر شعر ذو شطر واحد	
٢- المشاكل الفرعية في الشعر الحر .....	٩٩

#### توطئة

الوئد المجموع

الزحاف

التنوير

التشكيلات الخماسية والتساعية

فاعل في حشو الخيب

### الباب الثالث- الشعر الحر باعتباره أثره

١- الشعر الحر والجمهور .....	١٣١
------------------------------	-----

#### توطئة

طبيعة الشعر الحر

الظروف الأدبية للعصر

إهمال الشعراء

٢- أصناف الأخطاء العروضية .....	١٥٩
---------------------------------	-----

الخلط بين التشكيلات

الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً

### الباب الرابع- ملحق بقضايا الشعر الحر

١- اليند ومكانه من العروض العربي .....	١٧٣
--	-----

٢- قصيدة النثر .....	١٨٩
----------------------	-----

### القسم الثاني

### الباب الأول- في فن الشعر

١- هيكل القصيدة .....	٢٠٥
-----------------------	-----

	الموضوع
	الهيكل الجيد وصفاته
	ثلاثة أصناف من الهياكل
٢٢٩ .....	٢- أساليب التكرار في الشعر
٢٣٧ .....	٣- دلالة التكرار في الشعر
	التكرار البياني
	تكرار التقسيم
	التكرار اللاشعوري

## الباب الثاني- في الصلة بين الشعر والحياة

٢٥١ .....	١- الشعر والمجتمع
٢٥٩ .....	٢- الشعر والموت

## الباب الثالث- في نقد الشعر

٢٦٩ .....	١- مزائق النقد المعاصر
٢٧٣ .....	٢- الناقد العربي والمسئولية اللغوية
٢٨٣ .....	مقدمة الطبعة الأولى
٢٩٥ .....	ثبت الأعلام
٣٠٤ .....	هوامش الجزء الأول

## سيكولوجية الشعر

٣١٧ .....	تقدمة
-----------	-------

## الباب الأول (في الجانب السايكولوجي من الشعر)

٣٢١ .....	الفصل الأول - (الشاعر واللغة)
٣٤٥ .....	الفصل الثاني- (القافية في الشعر العربي الحديث)
٣٦٣ .....	الفصل الثالث- (سايكولوجية القافية)
٣٧٩ .....	الفصل الرابع- (سايكولوجية القصيدة المنورة)

## الباب الثاني (معالم على درب الشاعر)

- الفصل الأول- (رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ) ..... ٣٩٩  
الفصل الثاني- (الإبرة والقصيدة) ..... ٤١٩  
الفصل الثالث- (تجربة في نقد الشعر) ..... ٤٣١

## الباب الثالث (في العروض العربي)

- الفصل الأول- (الخليل والدوائر الشعرية) ..... ٤٤٩  
الفصل الثاني- (الجانب العروضي من مسرحية شوقي «مصرع كليوباترا») ..... ٤٥٥

## الباب الرابع (في النقد التطبيقي للشعر)

- الفصل الأول- (الحب والموت في شعر ابن الفارض) ..... ٤٦٩  
الفصل الثاني- (ملامح عامة في شعر إيليا أبي ماضي) ..... ٤٨٧  
الفصل الثالث- (إيليا أبو ماضي في ديوانه «الجدلول») ..... ٤٩٣



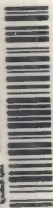
رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٧٧٨٤  
I.S.B.N. 977 - 305 - 337 - 7



ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود. مع أنها لا تزيد على أن تتدحرج من الجبل إلى الوادي، ثم ترقد هناك دون أن تؤثر في مجرى نهر الشعر الحر الجارف الذي ينطلق يروى السهول الفسيحة، وينتج أزهاراً وفاكهة ونخيلاً وبساتين. وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولاً مضمونه أن الشعر الحر ولد غير شرعي فلا علاقة له بالشعر العربي. وأنا قد أثبت بالأدلة العروضية في هذا الكتاب أن ذلك الرأي باطل؛ فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة.

نازك الملائكة

Bibliotheca Alexandrina



0497522

المجلس الأعلى للثقافة